





AL DIABLO CON LA CULTURA





Herbert Read

Al diablo con la cultura





Herbert Read
Al diablo con la cultura
223p.; 20 x 12,5cm (Utopía Libertaria)
1° ed. - Buenos Aires, 2013.
ISBN 987-617-194-6

©Terramar Ediciones
Av. Mayo 1110
1085, Buenos Aires
Tel: (54-11) 4382-3592 / www.terramarediciones.com.ar

Traducción: Elbia Leite

Armado y diseño de tapa: Julieta Leo

Revisión y corrección: Teodoro Boot

Agradecemos a editorial Proyección.



ISBN 978-987-617-194-6

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina/ Printed in Argentina



Índice





Prefacio

Varios de los ensayos aquí presentados aparecieron durante la guerra, en un volumen que titulé *La política de los apolíticos.* Con ese titulo paradójico quería indicar que el artista siempre está sujeto a lealtades que trascienden las divisiones políticas de la sociedad donde vive. Tal criterio no era aceptado en 1943, y después de la guerra pareció quedar definitivamente superado por las doctrinas del *art engage*, as decir, del arte dedicado a la defensa y difusión de cierto "estilo de vida". Estilo de vida que, en el mundo occidental, se entendía como sinónimo de libre empresa en lo económico y de democracia en lo referente a la forma de gobierno.

El destino sufrido por el arte y la literatura en los países donde tales valores se veían negados –o sea, en los países totalitarios– era la prueba, por la negación, de que el arte se hallaba comprendido en la gran lucha política de nuestro tiempo. Se nos decía que no se trataba tan sólo de conservar nuestra libertad política; la cultura misma –la poesía, la pintura, la arquitectura y la música de Occidente– se encontraba bajo la amenaza de nuestros adversarios políticos y era preciso defenderla.

Los intelectuales de Occidente tenían que adoptar esta actitud a causa de la agresión cultural lanzada por los comunistas. Se nos decía, además, que las leyes inexorables del materialismo dialéctico no sólo tenían aplicación con respecto a la estructura económica del capitalismo, sino también con relación a la superestructura idealista de dicho sistema. Ambas perecerían y en su reemplazo surgiría una nueva sociedad, con ideales de cultura también nuevos. En cuanto a esto, es excusado enumerar los múltiples análisis

dialécticos que indicaron el paralelismo existente entre la evolución estilística sufrida por el arte y la literatura, y la evolución económica experimentada por la sociedad.

En la medida en que la cultura constituye un fenómeno de superficie (un epifenómeno, como dirían estos sociólogos), dicha interpretación es acertada; en verdad, no hay necesidad de apelar a la metodología marxista para demostrar que la fantasía de Homero es hija de la cultura neolítica y que la de Shakespeare hunde sus raíces en la cultura mercantil. Por lo que a mí hace, no tengo reparo en compartir buena parte del análisis marxista respecto de los orígenes sociales de las formas y las prácticas del arte. Pero lo que ni marxistas ni antimarxistas pueden explicar con sus métodos doctrinarios es el fenómeno del genio en el arte: no pueden explicar la naturaleza del artista ni tampoco las condiciones que determinan su excéntrica existencia.



En la historia del arte lo único que importa, en última instancia, es el genio. Si Homero, Shakespeare y sus iguales no hubiesen aparecido sobre la tierra –en esa forma impredecible que les es propia–, la historia del arte sería idéntica a la de cualquier otra actividad que exija cierta destreza, como la agricultura o la construcción de herramientas, por ejemplo. El arte se distingue por sus irracionales e irregulares irrupciones de luz en medio de la oscuridad del mundo.

De ello se sigue que el arte es, en esencia, independiente de la política, como lo es, también, de la moral y de todos los otros valores temporales. Señalemos, pues, una realidad triste pero cierta: el genio artístico no es de fiar desde el punto de vista ético. La historia del arte está plagada de perversión, adulterio, sordidez y malevolencia. Al respecto, los artistas no son mejores ni peores que los demás hombres. Como artistas, son demasiado humanos.

El artista es el egoísta supremo, y sus conciudadanos no sólo desconfían de él; a menudo querrían también

destruirlo. Ello suele suceder en las sociedades totalitarias, pero hasta un tirano sangriento como Stalin teme eliminar a Pasternak. Pasternak es, en verdad, el prototipo heroico del genio literario: valeroso, indoblegable, identificado con la humanidad y no con un país, un partido o una doctrina política. El genio siempre posee esta conciencia indefinida, esta particularidad apasionada, esta menuda integridad. Está en la esencia del genio el no someterse a abstracción alguna.

Como empleo la palabra "genio" y menciono a prototipos del género de Homero y Shakespeare, Beethoven y Tolstoi, podría parecer al lector que trazo limites muy estrechos a la esfera del arte; mas no es esa mi intención. El genio puede ser absoluto –como suponemos ha de haberlo sido en el caso de Homero–; pero, más a menudo, es una gracia extraña, un fuego que, procedente de otro reino del ser, parece posarse sobre el artista. Nada hay en él aristocrático: da la impresión de ser totalmente arbitrario en sus manifestaciones y puede aparecerse en la heredad del labriego, en el palacio o en la academia. Por ello es ilógico asociarlo con la libertad política. Cierto es que la libertad agrada al artista en tanto que la tiranía lo molesta. Pero de ahí no cabe inferir que el llamado sistema democrático de gobierno sea más propicio al esplendor del arte que los sistemas a los cuales denominamos aristocráticos, oligárquicos o totalitarios.



Es menester que exprese mi pensamiento con total claridad, pues este punto de vista –que tan fácilmente es objeto de tergiversación– constituye el tema central de la presente obra.

Hay, desde luego, un sentido en que el arte se ve sujeto a las asechanzas que rodean a cualquier otra forma de vida. Así, pueden aplastarlo fuerzas físicas adversas como el hambre, la guerra, la peste; puede también sufrir menoscabo por obra de la indiferencia, ya que la pobreza, la ignorancia y la incomprensión acaso lleguen a anular a un genio. Pero es erróneo creer que la democracia lleve en





sí una fuerza capaz de alentar el surgimiento del artista. En realidad, la democracia, en cuanto proceso nivelador, en cuanto ideología de la normalidad y la igualdad, actúa contra el propio genio –sea éste de la índole que fuere– y sobre todo contra el individuo cuyo trabajo no es vendible según los métodos económicos en uso. En la sociedad democrática el artista es un "forastero", hecho que no alcanzan a disimular todos los programas enderezados al patrocinio democrático de las artes.

Las sociedades opulentas de nuestra época extienden una red muy amplia, sí, pero los hilos de esa red siguen siendo de ruda textura, y el gesto que las inspira, ciego. La democracia es, de suyo, incapaz de discriminar: la sensibilidad se le ha embotado en el trabajo de comisiones, disipado en los procedimientos burocráticos, deshumanizado en las grandes organizaciones. La sensibilidad estética es indivisible, como dice Martin Buber; sólo se trasmite de hombre a hombre.

Por ende, llego a la conclusión de que el arte, en sus aspectos creadores, poco tiene que ver con la democracia, el comunismo[*] o cualquier otro sistema político. Configura una manifestación apolítica del espíritu humano, y aunque los políticos pueden usar o abusar de él en beneficio propio, no pueden crearlo ni dominarlo ni destruirlo.



Ello, empero, no significa que la sociedad pueda hacer caso omiso de sus artistas. Opino justamente lo contrario. El arte es siempre el índice de la vitalidad social, la aguja que, con sus movimientos, va señalando el destino de la sociedad. Los estadistas sensatos han de estar atentos a esa gráfica, pues es más significativa que la disminución de las exportaciones o la desvalorización del signo monetario nacional.

Herbert Read
Octubre de 1962

[*] Respecto de la ambigüedad de esas palabras, véase más adelante.



Introducción

No hay verdades abstractas; no hay, pues, proletariado ni hombre-masa. Cuando se ha crucificado a la emoción, la razón exhala su último suspiro y se convierte en fantasmal, delirante error. La verdad y la locura están siempre a punto de expirar. Por eso, para hacer renacer la emoción, para hacer de ella la verdad rediviva, metida en nuestra sangre y nuestros huesos, hemos de estar prestos a recibir la santa comunión de estacazos, como el buen Sancho cuando se hincaba junto al lecho de muerte de Don Quijote.

Edward Dahlberg, *Do these bones live?* Nueva York, 1941.



Desde que la democracia tomó la forma de concepción política clara, en los tiempos de la ciudad-estado de Atenas los filósofos partidarios de dicha concepción han tenido que vérselas con la anomalía del artista. Han entendido que, por su propia naturaleza, el artista es incapaz de encajar dentro de la estructura de una sociedad igualitaria. Es ineludiblemente un inadaptado social; un psicópata, a juicio del vulgo. Para los filósofos racionalistas, como Platón, la única solución consistía en expulsarlo de la sociedad. Un racionalista moderno seguramente recomendaría que se lo sometiera a tratamiento para curarlo de su neurosis.

Hay dos problemas principales:

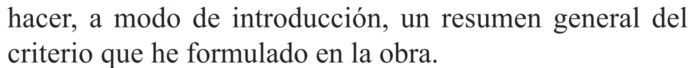
1) ¿Qué es lo que parece separar al artista del resto de la colectividad, haciéndolo único entre los demás hombres?

2) ¿Qué es, pese a ello, lo que reconcilia a la colectividad con este individuo separatista? En otras palabras, ¿qué valores aporta el artista a la sociedad para que ésta lo acepte o lo tolere en su seno?

Como los ensayos reunidos en el presente volumen vuelven una y otra vez sobre estos problemas, trataré de







hacer, a modo de introducción, un resumen general del criterio que he formulado en la obra.

Primero, debemos resolver si la unicidad del artista tiene que ver con lo físico.

Es sabido que se puede dividir a la humanidad en varios tipos psicológicos definidos, y que estos tipos tienen relación con factores fisiológicos. ¿Configura el artista uno de esos tipos? Cierto número de indicios hace pensar que sí. Sabemos que algunos músicos poseen el llamado "tono absoluto", disposición natural y heredada que no se puede adquirir con la práctica. En los poetas y los artistas plásticos no solemos reconocer esta facultad tan comúnmente como en los músicos; pero, sin embargo, se da. Tocante a la poesía, este don consiste en una total percepción de la identidad existente entre la imagen y la palabra, y en las artes plásticas acaso tome la forma de lo que denominamos "sentido intuitivo de la proporción", vaya, o no, acompañado del sentido intuitivo de la armonía cromática. Estos "sentidos" son absolutamente análogos al tono absoluto del músico. Entiendo que se debe reconocer la existencia de tales hechos aun cuando la investigación concerniente a los mismos no haya tocado a su fin. Pero debe admitirse también que no son fundamentales. Muchos compositores famosos han carecido del tono absoluto, y no cabe duda de que ha habido y hay poetas a quienes no se dan la absoluta identidad entre palabra e imagen. Es más: vistas las limitaciones del lenguaje, hacer hincapié en tal identidad limitaría grandemente el campo de la poesía. También es fácil darse cuenta de que ha habido grandes pintores en quienes el sentido del color era deficiente y grandes arquitectos que debían ceñirse a cánones de la proporción concienzudamente aplicados. Al fin y a la postre, lo más que podemos afirmar es que la posesión de aptitudes únicas tan sólo confiere una calidad especial a la obra de determinados artistas.



Fuera de la ocasional posesión de tales peculiaridades fisiológicas, resulta evidente que el artista no configura un tipo psicológico separado. Hay artistas introvertidos y extravertidos; los hay esquizofrénicos y maniaco-depresivos. En realidad, cualquier tipo psicológico es potencialmente artista, y el reconocerlo así equivale a dar la razón a Eric Gill cuando sostiene que todo hombre encierra en sí una determinada clase de artista.

Al aceptar ese hecho –y yo, por lo menos, lo acepto– nos vemos llevados a admitir que el arte es destreza: alguien hace tambien una cosa, que tiene derecho a que se lo llame artista. Pero aun nos queda amplio campo para la discusión, pues hemos de preguntarnos en qué consiste ese algo, qué finalidad se trata de lograr con dicha destreza.

En torno de este punto solíamos discrepar Gill y yo durante nuestras largas discusiones, pues yo sostenía que el arte no es mera destreza, aptitud para hacer, sino también aptitud para expresar. "¿Para expresar qué?", preguntaba Gill; y si cometía yo el descuido de usar frases de este tenor: "Para expresar su personalidad", Gill me atacaba con aquella su argumentación acerada y contundente como el cincel y la maza que usaba para esculpir. Inquiría entonces si alguna vez había visto con mis propios ojos la tal personalidad, y cómo –por todos los santos– se podría expresarla de otra forma que no fuera la creación de algo útil. Así seguía la controversia, hasta su inconcluso fin. Pese a ello, todavía sostengo que hay cierto aspecto en que el arte, al par que hace, expresa. Y es importante que fundamente yo este criterio por cuanto tiene relación directa con el problema del artista y la sociedad. Pues no basta afirmar que el artista es un obrero diestro y que la sociedad lo habrá de valorar siempre en razón de dicha destreza. La verdad es que el artista, con frecuencia (con más frecuencia aun si es un gran creador), ofrece a la colectividad algo que ésta no quiere aceptar, que rechaza por encontrarlo desagradable.







El error –del cual yo mismo me hice culpable otrora– consiste en fundamentar ese concepto definiendo al arte como expresión del yo. Si cada artista se limitara a expresar la unicidad de su yo, el arte podría ser, entonces, antisocial y disolvente. En tiempos pasados hubo mucho de eso, lo cual dio origen al problema del diletantismo. El arte social no puede ser diletante; el arte diletante no puede ser social.

Evidentemente, el gran artista, el que no se limita a hacer determinada cosa –como el carpintero o el remendón–, sino el que expresa algo –como Shakespeare, Miguel Ángel o Beethoven– está dando expresión a algo más grande que su propia persona. La expresión del yo, al igual que la búsqueda del yo, es un espejismo. Es el acto del individuo que quiere elevarse por encima de la colectividad, del que dice: "Soy mejor, más grande, más fuerte que los demás hombres y por lo tanto he de esclavizarlos, he de utilizarlos al servicio de mis personales propósitos". Pero una democracia tiene derecho a sentirse agraviada por la presencia de tales individuos, puesto que el sistema democrático se basa en la proposición de que todos son iguales; de ahí que quien rechace este dogma estará utilizando la palabra en un sentido –a mi ver– ilegítimo. La palabra democracia debe significar no sólo libertad y fraternidad, sino también igualdad.

La sociedad espera que el artista exprese algo más que su yo y, en el caso de los grandes artistas a quienes me he referido, lo obtiene. Obtiene lo que podríamos llamar expresión de la vida; mas la "vida" que se ha de expresar, la vida que, en efecto, expresa el gran arte, es precisamente la de la colectividad, la conciencia orgánica del grupo. La misión del artista radica en dar al grupo conciencia de su unidad, de su comunidad. Y puede hacerlo porque tiene acceso –en forma mucho más penetrante que los demás hombres– a lo inconsciente colectivo, a los

instintos del grupo que yacen bajo la frágil superficie de los convencionalismos y la normalidad. No sé por qué posee el artista este don, como tampoco sé por qué posee el tono absoluto y demás. Quizá se haya formado durante la niñez, en el curso de su adaptación a la sociedad, complicado proceso que, lentamente, va reconstruyendo el psicoanálisis. Sea cual fuere la explicación, la función del artista en la sociedad moderna se asemeja a la del curandero o el brujo en las sociedades primitivas: es el hombre que hace de intermediario entre nuestra conciencia individual y lo inconsciente colectivo, con lo cual asegura la reintegración social.

La genuina democracia se torna posible únicamente en la medida en que esta mediación se lleve a cabo.

Mas no se puede imponer al artista el oficio de mediador. Su función es catalítica: ayuda a la revolución social sin experimentar el menor cambio en sí, sin dejarse absorber por la sustancia social. En eso radica, a mi juicio, la tesis central del *Preface to the Lyrical Ballads*, de Wordsworth, que constituye la más cabal de las definiciones hechas hasta ahora sobre la función del poeta. Creo que todos los problemas esenciales del artista en la sociedad moderna están expuestos allí. El *Preface* aparecía en 1800, época muy semejante a la nuestra. Dos años antes, en 1798, Wordsworth había pasado por una crisis de conciencia política al extinguirse definitivamente las ilusiones que le inspirara la Revolución Francesa. De la misma índole es la crisis que afecta a tantos poetas y artistas contemporáneos. El pacto germano-soviético de 1939 fue, quizá, la gota que colmó el vaso; pero ya con los procesos de Moscú, y al irse viendo que la Revolución Rusa tomaba el mismo curso que la Revolución Francesa, se había creado una tensión psicológica que tarde o temprano habría de estallar. Cientos de artistas y poetas vieron de pronto que su ideal estaba muerto, traicionado por los



cínicos dirigentes que durante largo tiempo los habían engañado. Los poetas que hoy se encierran en sí mismos, buscando la verdad tocante a las relaciones del artista y la sociedad, empiezan a recorrer el mismo laberinto por donde anduvo Wordsworth. Se ahorrarían mucho trabajo si releyeran el *Preface*, sopesando cada una de sus frases.

Hay dos, basadas en las palabras "placer" y "recogimiento", sobre las que quiero llamar la atención del lector. La segunda de dichas frases es la más conocida, aunque casi siempre, al citarla, se la desvirtúa. Dice así: "La poesía nace de la emoción evocada en medio del recogimiento". La primera no ha ganado tan prestamente el favor del público, pero no es menos incisiva: "Sólo abrigamos simpatía por lo que se difunde mediante el placer".

Explica Wordsworth que esta última se refería "al gran principio elemental del placer, gracias al cual el hombre conoce y siente, vive y actúa... No hay más conocimiento es decir, principio general extraído de la contemplación de hechos individuales que el elaborado por el placer. Y sólo por obra del placer puede existir en nosotros". Más aún: "Cuando quiera que sintamos simpatía para con el dolor, se verá que esa simpatía es producida por sutiles combinaciones de placer".



Esta afirmación, que podría provenir de la adhesión a las doctrinas de Epicuro o Lucrecio, es también notable en cuanto anticipación del principio del placer, establecido por Freud (Cfr.: "Podemos plantearnos la pregunta de si el funcionamiento del aparato mental está guiado por un propósito fundamental; y nuestro primer esbozo de respuesta indica que dicho propósito se orienta hacia la obtención del placer. Al parecer, toda nuestra actividad psíquica está tendida a lograr el placer y a evitar el dolor, o sea, que está automáticamente regida por el principio del placer"[*]. Pero la

[*] *Introduction and Lectures on Psychoanalysis.* Londres, 1933, p. 298.

que ahora nos ocupa es la función que atribuye Wordsworth al principio del placer en el proceso de la actividad poética[*].

Esa función nos permite devolver al artista la unicidad de que lo habíamos despojado. Gill llegaba a insinuar que no había diferencia de fondo entre el artista y el artesano; como si dijéramos, entre Shakespeare y el carpintero que construyó una de sus camas predilectas. Y de ahí concluía que acaso no haya gran diferencia entre la destreza del uno y del otro: la construcción de las piezas teatrales de Shakespeare, en efecto, no es de tal perfección que se vea libre de críticas, y la cama de marras estaba tan bien construida que el poeta la legó en su testamento. Entonces, ¿qué poseía Shakespeare que no poseyera el carpintero?

No hay ningún misterio: era la capacidad de trabajar con material psicológico, de hacer una obra de arte con algo más que palabras: con los deseos, las emociones, los temores y las fantasías del hombre. Y ahí es donde reside la peculiaridad del artista, lo que reconocernos como su "grandeza", pues estos materiales no pueden ser trabajados superficialmente, con frivolidad. El artista debe estar dispuesto a bucear por debajo del nivel normal de la conciencia humana, a interés bajo la corteza de la conducta y el pensamiento convencionales, a penetrar dentro de su yo inconsciente y del inconsciente colectivo de su grupo o de su raza. La experiencia es dolorosa, pues a esa profundidad la obra creadora sólo se cumple a costa de la angustia mental. Aquí es donde la comprensión de Wordsworth en cuanto a las realidades de la labor poética se



[*] Según Wordsworth, en ella se dan las fases siguientes: 1) El origen del proceso: emoción evocada en el recogimiento. 2) Contemplación continua de esta evocación, hasta que "por reacción", el recogimiento desaparece y da paso a: 3) una emoción de índole análoga a la de aquella que fue, inicialmente, objeto de contemplación. 4) Puede sobrevenir entonces el momento de la composición literaria, que produce: 5) un estado de goce, sea cual fuere la clase de emoción que experimente el poeta.



torna tan penetrante; pues no cabe duda de que la creación del poeta, su penetración simpática en el sentido trágico de la vida, por dolorosa que sea, "es producida por sutiles combinaciones del placer". El artista siempre tiene su poco de masoquista.

También es un escapista. Wordsworth no define lo que entiende por recogimiento, pero la significación es obvia si recordamos la conducta social del autor y sus hábitos en lo concerniente a la composición de una obra, según el testimonio de su hermana Dorothy y el de otras personas.

Para Wordsworth, recogimiento significaba, literalmente, apartamiento de la sociedad; y en el instante mismo de la creación literaria se apartaba hasta de las gentes con quienes compartía el mismo techo.

En épocas más recientes, el precepto de Wordsworth ha sido avalado por Rilke en algunas de sus *Cartas a un joven*, *poeta*, pregnadas de tan honda sabiduría. "Sólo puedo darte un consejo –decía Rilke a su corresponsal–, y es este: recógete en ti mismo y sondea las profundidades de donde surge tu vida... Pues el artista creador debe encerrar un mundo en sí y encontrarlo todo dentro de sí y en la naturaleza, de la cual forma parte." Más aún: "Ama tu soledad y soporta con armoniosos lamentos [*schonenklingender Klage*] el dolor que ella te cause". La palabra *Einsamkeit* (soledad, retiro, tranquilidad) se repite como un estribillo en todas estas cartas y, en realidad, a todo lo largo de la obra de Rilke. Recuérdese que también Milton hablaba de "una sosegada y placentera soledad".



Se dirá que Rilke escribía esto en 1903 y que entonces el recogimiento era, si no fácil, al menos posible de encontrar. Pero ese aislamiento artificial, al que he llamado soledad encastillada, no es lo mismo que la *Einsainkeit* de Rilke ni que el recogimiento de Wordsworth ni que la soledad de Milton. Digamos –para emplear la frase del primero– que no está "ligada a la naturaleza", con cuya frase el poeta alemán se refería a una forma natural de vida. En tan hermético encierro, el poeta no puede ser el "hombre que habla a otros hombres", como decía Wordsworth. Aunque ello pueda parecer fuera de razón a quienes estén ajenos al quehacer poético, el poeta exige un tipo de sociedad en que el recogimiento, el retiro, sea un derecho natural. Exige la posibilidad de meterse entre la muchedumbre y salir de ella con la misma facilidad con que entra y sale de su casa. Acusa al mundo moderno de haber invadido su rincón de soledad, de haberlo llenado de preocupaciones y rumores, de haber introducido en él la política y las guerras totalitarias.

En consecuencia, el poeta se ve obligado a exigir, por razones poéticas, que se transforme el mundo. Y no cabe afirmar que tal exigencia sea desmedida: constituye la condición primera de su existencia en cuanto poeta.

Los caminos prometidos por los partidos políticos existentes no ejercen atracción alguna sobre él, pues no le garantizan la ansiada y necesaria soledad. Tales cambios suponen la aplicación de un contrato social más exigente y la entrega de la libertad individual: capitulación ante el estado, capitulación ante la curiosidad de la prensa, capitulación ante las opiniones y las normas de la masa. Para que la poesía vuelva a ser algo más que "expresión del yo", la vida social deberá encauzarse por rumbo contrario; es decir, que el poder político deberá distribuirse y fraccionarse en unidades tangibles, en escala humana. La responsabilidad concerniente a la dirección de la economía habrá de recaer en los trabajadores; el poder financiero divorciado de la producción deberá ser excluido de la sociedad; se reconocerá en el trabajo productivo la realidad fundamental, y como tal se lo ha de honrar.



Por todas estas razones, el poeta debe ser anarquista: no le queda otro recurso. Podrá contemporizar con el liberalismo, con el socialismo estatal, con el socialismo democrático, en las épocas de paz es posible persuadir



a estos sistemas políticos de que patrocinen la cultura, e incluso la poesía. Pero no son capaces de garantizar la actividad creadora del poeta. No pueden admitir que sus ciudadanos se den al retiro, a la soledad, pues ello equivale a apartarse del contrato social, a negar el principio del colectivismo. Es la dura lección que han debido aprender los poetas que pusieron su fe en profetas no poéticos, como Marx, Lenin, Stalin. Los poetas no deben abandonar sus filas en pos de una línea de acción partidaria, pues en la poesía tienen la política que les es propia.

Shelley decía de ellos –eligiendo con mucho acierto el calificativo– que son los ignorados legisladores del mundo. El elemento catalizador permanece incambiado, no se deja absorber; por lo tanto, no se reconoce su actividad. Resulta muy difícil para el artista aceptar en el seno de la sociedad esta tarea, que no le comporta agradecimiento alguno: mantenerse aparte y, sin embargo, actuar como intermediario; comunicar a la sociedad algo que le es tan esencial como el pan y el agua y, sin embargo, poder hacerlo sólo desde una posición de aislamiento y desapego. La sociedad nunca llegará a comprender y amar al artista, porque nunca llegará a estimar su indiferencia, su así llamada objetividad. Mas el artista debe aprender a amar y comprender a la sociedad que lo rechaza. Debe aceptar tan dura experiencia y apurar, como Sócrates, la copa mortal.



Al diablo con la cultura

¿Cuándo comprenderían los dirigentes revolucionarios que la cultura es un estupefaciente, un opio más adormecedor todavía que la religión? Pues aun cuando fuera cierto que la religión es el opio de los pueblos, es peor envenenarse que envenenar, matarse que matar. ¡Al diablo con la cultura! Con la cultura en cuanto aditamento. Con la cultura que se añade, como si fuera una salsa, para hacer tolerable un manjar rancio y maloliente.

Eric Gill.

En la lengua del culto pueblo heleno no existía el equivalente de la palabra cultura. Los griegos tenían buenos arquitectos, buenos escritores, buenos poetas, así como tenían buenos artesanos y estadistas. Sabían que su manera de vivir era buena y estaban dispuestos a luchar para conservarla. Pero, al parecer, nunca se les ocurrió pensar que poseían un artículo aparte –la cultura–, artículo al que sus académicos podían estampar una marca de fábrica; artículo que seres de superior condición podían adquirir si disponían de tiempo y dinero suficientes; artículo que se podía exportar, como el higo y la aceituna, a los países extranjeros. Ni siquiera llegaba a ser un invisible artículo de exportación; si es que existía, su existencia pasaba inadvertida, pues era algo natural, tan instintivo como el habla, tan involuntario como el color de la piel. No cabe, siquiera, definirlo como subproducto del modo de vivir helénico: era ese modo de vivir.

Fueron los romanos –los primeros grandes capitalistas de Europa– quienes convirtieron la cultura en mercancía. Empezaron por importarla (de Grecia) y luego, al hacerse autárquicos, lanzaron su marca de fábrica. A medida que iban extendiendo las fronteras del imperio imponían su



cultura a las naciones conquistadas. La cultura romana, la literatura romana, los modales romanos eran el espejo en que se miraban los pueblos recién civilizados.

Cuando Ovidio nos dice que un hombre es culto hay, ya implícita en ello, la idea de algo refinado, pulido; de un barniz extendido sobre la superficie de lo que –sin él– hubiera sido tosca humanidad. A un romano refinado como este, no se le habría ocurrido la idea de que los artesanos de su época fuesen capaces de aportar cosa alguna a los más altos valores de la vida. Ni la aportaron tampoco, pues la alfarería romana, por ejemplo, podrá ser culta, pero es tosca y sin gracia.

Se ha dicho que la cultura quedó enterrada durante la Alta Edad Media y que transcurrió mucho tiempo antes de que volviera a aflorar a la superficie. La época siguiente, la Baja Edad Media, sólo tiene parangón con la antigüedad helenica, pero –hecho curioso– tampoco tuvo conciencia de su cultura. Los arquitectos eran capataces de obras; los escultores, albañiles, los ilustradores y los pintores, copistas. Para referirse al arte no existían expresiones del género de “bellas artes”; arte era todo cuanto diese placer a la vista: una catedral, un candelabro, un tablero de ajedrez, una quesera.



Pero la Edad Media llegó a su fin, y, con ella, el sistema corporativo y la elaboración de objetos destinados al uso diario. Así, algunos individuos avispados empezaron a apoderarse de ciertas cosas, como las propiedades de la Iglesia, las tierras comunales, los minerales (el oro, sobre todo). Empezaron a fabricar objetos con la finalidad de adquirir más de lo que podían usar, procurando así tener un sobrante que pudiesen convertir en oro; y como el oro no servía para comérselo ni para construir casas, lo prestaban a quienes tuviesen necesidad de él, cobrándoles rentas o intereses. De esta manera nació el régimen capitalista y, de su mano, eso que llamamos “cultura”.

El vocablo, en el sentido que hoy se le da, apareció registrado por vez primera en 1510, o sea en los comienzos del capitalismo. Era la época del Renacimiento, época en que la gente instruida –aun la de nuestros días– ve la esencia misma de la cultura. Pero la ruptura final entre ésta y el trabajo se opera en los comienzos del siglo XIX, durante el período de la Revolución Industrial. Mientras los hombres construyeron objetos con las propias manos, sobrevivieron –y fueron eficaces– determinadas maneras de construirlos. Mas cuando empezaron a fabricarlas las máquinas desaparecieron las tradiciones arraigadas en la mente y los músculos del obrero manual.

Para reemplazar esta tradición instintiva, los industriales introdujeron nuevas normas. Podían ser normas de utilidad y baratura, es decir, de lucro; pero como éstas no eran del gusto de la gente sensible, los fabricantes se dieron a hurgar en el pasado, a coleccionar e imitar las cosas buenas que habían construido sus antecesores. A quien poseyera amplio conocimiento de las cosas antiguas se lo tenía por hombre de buen gusto, y la suma de los “gustos” de un país formaba su “cultura”. Según la definición de Matthew Arnold, la cultura es la compenetración con todo lo que de mejor se ha conocido y dicho en el mundo". Y con Matthew Arnold, el príncipe consorte y la Gran Exposición llegamos al punto cimero del culto inglés de la cultura. Al terminar la década de 1860, esa conciencia de la propia cultura se tornó demasiado obvia y entramos en un período de decadencia (signado por el prerrafaelismo, el Libro Amarillo, Oscar Wilde y Aubrey Beardsley), hasta que la primera guerra mundial terminó de derribar el carcomido edificio.



Durante el último cuarto de siglo hemos estado tratando de recoger los pedazos: vinieron las conferencias y las exposiciones, los museos y las galerías de arte, la enseñanza de adultos y los libros baratos... y hasta se creó un Comité Internacional para la Cooperación Intelectual



patrocinado por la Liga de las Naciones. Pero todo ello resultó inútil que estallar una segunda guerra mundial para que por fin nos diéramos de bruces con las realidades inherentes a este problema, así como con las relativas a tantos otros.

Cultura democrática no equivale a democracia más cultura. Entre los puntos importantes que debo plantear, y sobre el cual deberé seguir insistiendo, figura, en primer término, el siguiente: en una sociedad natural la cultura no constituirá objeto aparte y distinto, un cuerpo de conocimientos que se pueda exponer en los libros y exhibir en los museos, y que el ciudadano pueda asimilar en sus horas de ocio. Precisamente porque no existirá como entidad separada convendría dejar de usar la palabra "cultura". No la necesitaremos en lo futuro, y ahora sólo servirá para oscurecer el asunto de que estamos tratando. La cultura es cosa pretérita, los hombres de mañana no tendrán conciencia de ella.



Los valores a los cuales me refiero en este ensayo –valores a los que damos el nombre de "lo bello"– no fueron inventados en Atenas ni en sitio alguno. Forman parte de la estructura del universo y de la conciencia que de esa estructura tenemos. No analizaré exhaustivamente este punto, pues nos adentraríamos en las oscuras regiones de la filosofía y, por lo demás, he escrito ya bastante sobre él en otros libros de índole más especializada. Pero lo que quiero decir, en lenguaje llano, es que no debemos sentir agrado ante el aspecto de ciertas cosas, a menos que nuestros órganos y los sentidos físicos que los rigen estén constituidos de manera tal como para complacerse ante determinadas proporciones, relaciones, ritmos, armonías y demás. Cuando decimos, por ejemplo, que dos colores no armonizan, no estamos expresando una opinión personal; la desagradable impresión que nos causan se funda en una razón científica definida que, sin duda alguna, podría expresarse mediante una fórmula matemática.

Otro ejemplo: cuando el impresor decide utilizar cierto tipo de letra en una página, dejando márgenes de proporciones dadas, confía en su ojo, que le dice, por medio de tensiones musculares, que tal distribución es la justa. En términos generales, nos percatamos de que ciertas proporciones de la naturaleza (de los cristales, las plantas, la figura humana, etc.) "están bien" y los trasladamos –no en forma deliberada, sino instintiva– a los objetos que construimos.

En relación con el tema aquí tratado, eso es todo cuanto necesitamos saber sobre la ciencia de la estética. Existe un orden en la naturaleza, orden que debe reflejarse en el de la sociedad, no sólo a través de nuestro modo de vivir sino también en nuestra forma de obrar y construir. Si seguimos este orden en todos los aspectos de la vida, será ocioso hablar de cultura. La tendremos sin percatarnos de ello.

¿Pero cómo llegaremos a ese orden natural para confeccionar objetos? Tal el tema de mi ensayo.

Desde luego, no podremos hacerlo en forma natural si nos rodea un ambiente antinatural. Es preciso que estemos bien alimentados y alojados, que contemos con las herramientas necesarias y que podamos trabajar tranquilos.



O sea, que antes de producir en forma natural debemos implantar el orden natural en el seno de la sociedad. Doy por sentado, a los efectos de este ensayo, que a eso nos referimos todos cuando hablamos de democracia. Pero será baldío hablar de arte democrático o de literatura democrática mientras no estemos en una democracia real.

Setenta años atrás escribió Walt Whitman en sus *Perspectivas democráticas*:

> Con frecuencia hemos escrito la palabra Democracia en letras de molde. Sin, embargo, no me cansaré de repetir que el significado real del vocablo esta aún dormido, pese a las resonancias y a las airadas tempestades en que se han ido formando sus sílabas. Es una gran palabra cuya historia no se ha escrito aún, creo yo, porque esa historia está todavía por vivirse.



Sigue siendo una gran palabra y, a despecho de los innúmeros profetas mundanos que la han usado desde los tiempos de Whitman, su significado duerme aún, su historia aún no se ha realizado. Entre los dislates políticos proferidos por el nazifascismo, ninguno más absurdo que el de sostener que el sistema democrático ha sido puesto a prueba y ha fracasado. La democracia ha sido promulgada y se han proclamado sus principios hasta el cansancio, pero en ningún país del mundo se la ha puesto en práctica por más de unos meses. Pues, para su realización plena, precisa de tres condiciones, y a menos que esas tres condiciones se cumplan no puede decirse que la democracia exista. Para demostrar que en los tiempos modernos nunca existió, basta enumerar dichas condiciones. Helas aquí:

La primera consiste en que *toda la producción esté destinada al uso y no al lucro.*

La segunda, en que *cada quién produzca según sus capacidades y reciba según sus necesidades.*



La tercera, en que los *trabajadores de cada industria tengan la propiedad y ejerzan la dirección colectiva de la misma.*

No me corresponde defender aquí la concepción de la democracia sobre la cual se fundan estas tres condiciones. Diré, no obstante, que es la concepción clásica, la que han desarrollado sus filósofos –Rousseau, Jefferson, Lincoln, Proudhon, Ruskin, Marx, Morris, Kropotkin– y todos cuantos han sido demócratas con el corazón al par que con la cabeza. Procuro demostrar aquí que los valores más elevados de la vida –el equivalente de la civilización griega o de la medieval– únicamente podrán realizarse si por democracia entendemos una forma de sociedad donde se cumplan esas tres condiciones.

Creo que hay consenso general en cuanto a que la producción de objetos para el uso y no para el lucro constituye la doctrina económica fundamental del socialismo. Los enemigos de éste podrán replicar que sólo un chiflado dejaría de tener en cuenta las necesidades del pueblo. Pero eso significa no haber comprendido la aseveración anterior. Los capitalistas, por supuesto, producen para el uso, y en ocasiones inventan usos para los cuales producir; crean la demanda, según su vocabulario. Empleando métodos de producción intensivos y valiéndose de la publicidad han llevado el aparato productivo a niveles inusitados, y puede decirse que, hasta cierto punto, la humanidad se ha beneficiado con la plétora resultante de ello. Pero, desgraciadamente, el capitalismo no ha sabido dar al consumidor la capacidad adquisitiva que le permita absorber dicha plétora; sólo ha sido capaz de crear diversos métodos enderezados a evitarla.

El capitalismo puede producir bienes, aun cuando no sepa colocarlos. Pero, ¿qué clase de bienes? Aquí es donde deberemos aplicar nuestro criterio estético. Observemos, primero, que la calidad de los artículos producidos con tanta abundancia varía enormemente. Tomemos cualquiera de ellos –ya sean alfombras o sillas, casas o ropas, cigarrillos o salchichas–y veremos que los hay, no de una, sino de treinta calidades diferentes; que éstas van, desde un extremo de excelencia hasta el último peldaño de lo barato y lo ordinario. Y, como en toda estructura piramidal, la base es enormemente mayor que el vértice.



Tomemos por caso la silla en que estás sentado mientras lees este libro. El mueble puede ser una de las tres cosas siguientes: 1) una silla bien hecha que heredaste de tu bisabuela; 2) una silla bien hecha que compraste en una mueblería de lujo; 3) una silla cualquiera, incómoda, algo desvencijada por el mucho uso y de calidad mediocre; en fin, lo mejor que has podido conseguir, dados tus recursos. (Hay otras categorías secundarias; por ejemplo: una silla cara e incómoda, o los asientos, pasablemente cómodos, de los vehículos públicos.)



La producción con fines de lucro significa que el capitalista ha de lanzar al mercado sillas que satisfagan a todos los bolsillos, sin tener en cuenta la comodidad, la apariencia ni la duración. Y como la silla entrará en competencia con otros artículos –alfombras, relojes, máquinas de coser–, ha de ser lo más barata posible, aun dentro del bajo nivel de poder adquisitivo al cual trata de llegar. Por ello el capitalista se ve obligado a usar materiales de calidad cada vez más baja, a emplear madera ordinaria –y en cantidad escasa–, muelles ordinarios, telas de tapicería igualmente ordinarias. Debe crear un diseño cuya producción resulte barata y sea de colocación fácil, para lo cual ha de disimular la ordinariez del material con barnices, chapeados y recursos por el estilo. Aun cuando se proponga actuar en el mercado de lujo deberá tener en cuenta el margen de ganancia; y como la amplitud de dicho mercado disminuye y las posibilidades de la producción en masa se restringen, le es preciso aumentar ese margen. O sea, que deberá aumentar la diferencia entre el valor intrínseco de los materiales utilizados y el precio que se cobra al consumidor. En consecuencia, los subterfugios necesarios para ocultar esa diferencia tendrán que ser más rebuscados.



Es entonces cuando el capitalista tiene que poner, entre otras cosas, un poco de cultura. Ello se logra mediante unas patas de mesa torneadas a la manera de Chippendale, unas volutas de *papier maché* y unas incrustaciones de madreperla. En casos extremos deberá "trabajar" el mueble; es decir, encargar a un ebanista que le ponga tantos clavos y tornillos que el mueble tenga aspecto de "antiguo".

En eso consiste la producción con fines de lucro. Al hablar de producción destinada al uso nos referimos a un sistema que sólo atiende a dos cosas: la función y su cumplimiento. ¿Quieres una silla para repantigarte con comodidad? Muy bien: nos pondremos a buscar los ángulos en que tus miembros puedan posarse a sus anchas. Luego estudiaremos los materiales más apropiados para la construcción de esa silla, teniendo en cuenta no sólo el fin al cual ha de servir sino también los otros muebles que la acompañarán en la habitación. Entonces, y sólo entonces, diseñaremos una silla que llene todos esos requisitos. Por último, nos pondremos a construirla en trueque por la labor que –mientras construíamos nosotros el mueble– realizabas tú en bien de la colectividad al ejecutar tu actividad habitual.

Este es el proceso económico propio del socialismo. Pero, se dirá, ¿que tiene ello que ver con el tema de este libro: los valores espirituales, la belleza y cosas por el estilo? Hemos construido una silla cómoda y de buena calidad. Conformes. Pero, ¿es esto una obra de arte?

De acuerdo con mi concepto del arte, sí. Si se ha hecho un objeto con buenos materiales, con el diseño apropiado, que cumple cabalmente su función, no hay por qué preocuparse del valor estético: dicho objeto, automáticamente, constituye una obra de arte. La adecuación a la función es la definición actual de esa cualidad eterna a la que damos el nombre de belleza, y la adecuación a la función es el resultado inevitable de la economía encauzada hacia el uso y no hacia el lucro.

Observemos, de paso, que cuando el sistema de lucro se ve obligado a dar prioridad a la función –como sucede en la fabricación de aviones y de automóviles de carrera– produce también, inevitablemente, una obra de arte. Pero lo que debemos preguntamos es: ¿por qué todas las cosas producidas bajo el capitalismo no son bellas como los aeroplanos y los automóviles de carrera?

La segunda condición necesaria para la existencia de la democracia se encuentra expresada en la proposición marxista: "De cada uno según sus posibilidades y a cada uno según sus necesidades".

Esta condición se halla estrechamente ligada a la anterior. Tomemos, en primer lugar, la cuestión de la capacidad. El sistema de producción dirigido al lucro





hace que el hombre se subordine al empleo. Burdamente clasifica a los individuos según su capacidad; es decir que los utiliza mientras cumplan su tarea con eficiencia, y sólo mientras haya trabajo disponible. Rara vez se pregunta si a determinada persona le vendría mejor otra tarea, y le da poca o ninguna oportunidad de comprobar si en esa otra es capaz de actuar con mayor competencia. Al capitalismo sólo le interesa la mano de obra como elemento generador de energía, emparejándola así con el vapor y la electricidad. Y como el costo de ese elemento ha de calcularse en relación con la posible ganancia, hace cuanto está en su poder para bajar dicho costo.

Una de las formas que permiten bajarlo consiste en aumentar la cantidad de trabajo por unidad-hombre. El capitalismo (y también el socialismo estatal a la manera rusa) aplica el elemento tiempo en el cálculo de los resultados. El as de los remachadores es el que pone el mayor número de remaches en un tiempo dado. El as de los mineros es el que palea la mayor cantidad de carbón en un tiempo dado. Este criterio, basado en la velocidad, se extiende a todas las formas de producción y está siempre reñido con el criterio que tiene por norte la calidad. Cuando el trabajo se torna puramente mecánico, puede estar ausente la calidad. Un remachador puede ser, a la vez, rápido y diestro, pero si la labor exige gran destreza, cuidado o reflexión, la calidad mermará en proporción inversa a la rapidez de la ejecución. Ello se aplica no solamente al trabajo "artístico" –como, por ejemplo, la pintura y la escultura– sino también al trabajo "artístico" como puede ser el de arar la tierra o pulir los cilindros de un motor de avión.

Podríamos reemplazar el "de cada uno según su capacidad" por otra frase ya familiar: "igualdad de oportunidades". En una sociedad natural deberá brindarse a los individuos la posibilidad de escoger la tares para la que se sientan naturalmente aptos; y, en lo referente a esto,



la naturaleza no ha menester de mucha ayuda; bastará, para ello, la labor de la escuela y de los colegios técnicos, que permitirá a los jóvenes descubrirse a sí mismos y descubrir sus aptitudes.

La primera parte de la famosa frase no presenta, pues, grandes dificultades: es cosa, muy razonable que cada hombre ejecute el trabajo para el cual se muestre más capaz, y que lo haga lo mejor posible. Pero luego decimos: "a cada cual según sus necesidades", que es la mitad más importante y la mitad esencialmente democrática de la doctrina socialista.

Preguntémonos: ¿cuáles son las necesidades de cada uno de nosotros? Alimentos y ropas en cantidad suficiente, vivienda decorosa: he aquí los inalienables derechos de cada integrante de la colectividad. La sociedad que no pueda satisfacer estas necesidades mínimas debará ser tachada de inhumana e incapaz.

Quizá a eso se redujera el significado que los primeros socialistas –como Marx y Engels– dieron a la frase: "a cada uno según necesidades". Pero nuestro ensayo descansa sobre la idea de que en una civilización digna del hombre, las necesidades humanas sólo son materiales. El hombre tiene apetencia de otras cosas: belleza, compañerismo y alegría. Apetencia que una sociedad natural debe satisfacer.

Ya hemos visto que la implantación de un sistema de producción destinada al uso satisfará, inevitablemente, la primera de esas necesidades espirituales: la de la belleza. Para ver cómo se llegará al logro de los restantes valores espirituales debemos atender a la tercera condición determinante de la democracia: la propiedad de la industria en manos de los obreros.

Este punto siempre ha sido objeto de polémica, aun en el seno de las filas democráticas. Desde el aciago día de 1872 en que Marx echó a pique la Primera Internacional, el movimiento socialista se ha dividido en dos bandos





irreconciliables. El carácter de la división ha quedado oculto bajo un cúmulo de nombres, ligas, alianzas, federaciones y sociedades. Pero el punto en discusión es sencillo: gira sobre la cuestión de si la industria ha de ser dirigida de abajo hacia arriba, por los trabajadores y los delegados que ellos elijan, o si ha de estar centralizada y dirigida desde arriba, por una abstracción a la que se da el nombre de Estado, Pero que, en los hechos, es una clase pequeña y restringida de burócratas.

El hecho histórico de que en el norte de Europa –Alemania, Escandinavia, Francia y Gran Bretaña– haya triunfado la concepción autoritaria y burocrática del socialismo, no debe cerrarnos los ojos a la existencia del diferendo, siempre vivo y candente. Pues este triunfo "conceptual" no ha traído consigo lo que entendemos por democracia. Más aún: en la mayoría de los países mencionados dio origen al fenómeno opuesto: el estado antidemocrático de Hitler, Mussolini, Stalin y Franco.



No nos engañemos creyendo que el fascismo es tan sólo una fase momentánea de la reacción. Es reaccionario, sí, y lo es en el sentido más profundo del término puesto que niega el progreso del espíritu humano y ofrece un siniestro asidero a los capitalistas, que han sido los enemigos más enconados de la democracia. Pero en muchos de sus rasgos no es sino una vertiente, una adaptación de esa forma autoritaria del socialismo que, con Marx, se convirtió en la corriente predominante dentro de dicho movimiento. En Alemania hasta llegó a utilizar el nombre de socialismo, hecho que quedó oculto –y en cierto modo es de lamentarlo– al haberse popularizado la voz "nazi", contracción de *Nazionalsozialist*. El *Nuevo Orden* de Hitler era socialista en cuanto establecía el control estatal de toda la industria; socialista en cuanto establecía un sistema de seguridad social (empleo garantizado, salarios aceptables, esparcimientos organizados de los más variados géneros);

socialista en cuanto subordinaba el régimen financiero al industrial. En varios aspectos era declaradamente socialista, pero seguía siendo profundamente antidemocrático. Porque si algo daba por un lado en forma de seguridad social, por el otro lo quitaba en libertad espiritual.

Los nazis concedían gran importancia a la cultura: tanta como Matthew Arnold y todos nuestros antepasados victorianos. Pero esa preocupación por la cultura iba en razón inversa con la capacidad de creación cultural. Durante los diez años de supremacía hitleriana, años de asiduo cultivo de las artes, la Alemania nazi no pudo ofrecer un solo artista a la admiración del mundo. La mayoría de sus grandes pintores y escritores –Thomas Mann, Franz Werfel, Oskar Kokochka y muchos otros– hubieron de tomar el camino del exilio. Los pocos artistas de valía que permanecieron en Alemania –el compositor Strauss, por ejemplo– no aportaron ninguna obra nueva digna de consideración, sea a causa de su avanzada edad o de su indiferencia política, que no los acicateaba a honrar al régimen con la creación de obras memorables. Algunos escritores íntegros y talentosos se quedaron en el país –pienso, sobre todo, en Hans Carossa y Ernst Curtius–, pero padecieron una verdadera agonía espiritual. Los dirigentes nazis podrían haberse escudado en el argumento de la guerra y la revolución para justificar esta impotencia generalizada; sin embargo, otras guerras y otras revoluciones sirvieron de inspiración inmediata a poetas y pintores. El romanticismo literario, por ejemplo, se inspiró en la Revolución Francesa, y el fragor y la angustia de las guerras que la siguieron no fueron bastantes para debilitarlo.



En Italia se dio la misma situación, y demostró que el factor tiempo no establece diferencia alguna. Los fascistas detentaron el poder durante veinte años, mas en todo ese lapso el país no produjo una soda obra de arte de significación universal. Sólo vocinglería y vulgaridad.



Esta incapacidad del nazismo y el fascismo para insuflar vida al gran arte sólo tiene una explicación. Para darla, nada mejor que las palabras de Giovanni Gentile, filósofo liberal vendido al régimen fascista. Dirigiéndose a un público de maestros en Trieste, poco después de haber caído esta ciudad en manos de los italianos, al término de la primera guerra, declaró: "La actividad espiritual sólo se da en la plenitud de la libertad". El pueblo itálico vivía entonces grandes momentos, y las palabras se adecuaban a la ocasión. Transcurrieron luego más de veinte años, y Gentile, que durante casi todo ese período sirvió a Mussolini como ministro de Educación, hizo lo posible por dar al régimen un barniz de respetabilidad intelectual. Al posar la mirada sobre la tiranía que había ayudado a erigir, y al ver en su derredor la pobreza espiritual conjugada con la pobreza económica, es posible que este hombre triste y desilusionado haya repetido en su fuero interno aquellas palabras: la actividad espiritual sólo se da en la plenitud de la libertad.



Hay un hecho que es forzoso admitir: la falta de actividad espiritual no se debió a falta de estímulo oficial. En Alemania existía una compleja organización, la *Reichskulturkammer*, sobre la cual recaía el cometido específico de dirigir las actividades culturales en todos los terrenos; en Italia había igual despliegue de protección estatal. Fuera de los países fascistas se desarrolló una actividad semejante en Rusia, mientras los Estados Unidos tenían el Programa Federal de Artes. A esta organización competía una finalidad diferente: contribuir al bienestar de los artistas, más que fomentar la creación de un arte nacional. Pero estos cuatro tipos de patrocinio estatal ponen de relieve una misma verdad: la salsa no disimula la descomposición del manjar que aliña. No es posible comprar los valores espirituales que hacen la grandeza del arte de una nación; ni siquiera es posible cultivarlos si no se prepara la tierra.

Y esa tierra es la libertad; no la libertad con L mayúscula, no una abstracción cualquiera, sino simplemente, el "dejar en paz".

"Dejar en paz" no es sinónimo de *laissez faire*. No está en paz quien se halla agobiado de preocupaciones. Para que esté en paz ha de tener asegurado el pan, el techo que le permita proteger su salud y los materiales necesarios para trabajar. Hay otra locución francesa que expresa mejor esta idea: *lacher prise*.

No propongo que a ciertos hombres se les brinde bienestar material y luego se los deje hacer su santa voluntad. No; tal idea está reñida con la equidad social. He dicho: al diablo con la cultura; y debería agregar: al diablo con el artista. El arte, como profesión en sí, es simple consecuencia de la cultura en cuanto profesión aparte. En una sociedad natural no existirán esos seres preciosos o privilegiados que conocemos con el nombre de artistas; sólo habrá trabajadores. O si se prefiere la expresión, más paradójica, con que Gill se refería a la misma verdad, diré: en una sociedad natural no existirán esas criaturas despreciadas y desheredadas a las que llamamos trabajadores; sólo habrá artistas. "El artista no constituye una clase especial de hombre; pero todo hombre es una clase especial de artista"[*].



Mas entre los trabajadores se dan diversos grados de aptitud. Y los hombres capaces de reconocer tal aptitud son los trabajadores mismos en sus distintas profesiones. Por ejemplo: los arquitectos y los ingenieros saben quiénes son, de entre ellos, los contados individuos capaces de proyectar tan magníficamente que merecen, en bien de

[*]Gill toma esta paradoja de los escritos de otro sensato varón, el doctor Ananda Coomaraswamy, y éste, a su vez, parece haberla tomado de Sri Auribondo. Ella resume en una sola frase las enseñanzas de William Morris y la práctica del sistema corporativo de la Edad Media.



todos, que se los exima de las tareas rutinarias y se los estimule a dedicar sus energías a aquellas labores no tanto "utilitarias" cuanto creadoras. Es decir, aquellas en las que expresan sus intuiciones inventivas, o, tal vez, las necesidades de la colectividad, necesidades que permanecen inarticuladas hasta que el artista les da forma.

Lo mismo se aplica a los demás artistas: al pintor y al escultor no menos que al arquitecto y al ingeniero. La posible excepción es el poeta, el "divino literato", a quien Whitman asignaba función tan vital en sus perspectivas democráticas. No hay profesión fundamental que esté, con respecto a la poesía, en la misma relación en que lo está la construcción con respecto a la arquitectura. La actividad literaria es, desde luego, una profesión; por ello, en una sociedad democrática, debería tener la correspondiente corporación o gremio, como lo tiene hoy en Rusia. Una vez libre de las rivalidades y del toma y daca que acompañan a la labor literaria cuando se la ejerce como medio de vida (o al periodismo, arte de escribir al dorso de los avisos comerciales, según lo definía Chesterton), podría encomendarse a la Corporación de los Escritores la organización económica de este sector de la actividad; pero el genio con frecuencia eludirá su sistemática fiscalización. Contra esta eventualidad no puede haber garantía social. Existen ciertos tipos de genio que se adelantan siempre al nivel general de sensibilidad, incluso al nivel general de sensibilidad profesional. En el pasado estos hombres se frustraron o se vieron reducidos a pasar hambre. En una sociedad natural se les ahorraría, al menos, esto último.



Producción para el uso, ayuda mutua, gestión obrera: he aquí las consignas de la democracia, las consignas de la civilización creadora. Tal civilización nada tiene de misterioso ni de abstruso, pues merecen el nombre de creadoras algunas de las civilizaciones primitivas existentes todavía hoy en algún perdido rincón

del globo, al igual que muchas civilizaciones primitivas de épocas pasadas, incluyendo las prehistóricas. Lo que en ellas se confeccione, así sea una cesta de paja trenzada a una vasija sin pintar, estará hecho en forma instintivamente sencilla y correcta. No cabe establecer comparación entre esas sociedades primitivas y la nuestra, de organización tan compleja; pero la economía social que las caracteriza responde en la medida de su sencillez a nuestras consignas: producción para el uso y no para el lucro; trabajo libre, sin compulsión, en beneficio de todos. Dentro de su sencillo nivel de vida hay amplia seguridad social, y nadie vende su labor a intermediarios ni a patrones: el trabajo puede ser individual o colectivo; y en ambos casos está libre de la envilecedora influencia de la esclavitud o el salariado.

Pero nuestras sociedades no son primitivas, ni es preciso que lo sean a fin de establecer los fundamentos de la libertad democrática. Queremos conservar todos los adelantos científicos e industriales: la energía eléctrica, las máquinas-herramientas, la producción en masa y demás. No propongo el retorno a la economía del arado y el telar, aunque, vista a la distancia, pueda aparecérsenos rodeada con la aureola del ideal. Proponemos que los obreros y los técnicos que han construido los modernos medios de producción tengan la dirección de los mismos; que dirijan su uso y decidan el volumen de la producción. Ello es posible. Rusia ha demostrado que se puede crear la organización necesaria a tal fin; y el significado de esta grandiosa realización no debe pasársenos inadvertido por causa de la degeneración que ha experimentado a manos de los burócratas. Durante breve lapso, también España demostró que la gestión obrera puede ser realidad actuante. La gestión obrera es posible en cualquier país, y mientras no se haya operado este cambio esencial, de poco nos valdrá discurrir sobre los más elevados valores de la civilización.





La verdad fundamental, en lo referente a la economía, es que los métodos e instrumentos de producción pueden proporcionar un nivel de vida decoroso a todo ser humano, siempre que se los utilice libre y correctamente. Los factores que conspiran contra ello son los mismos cuya desaparición se impone como requisito previo al nacimiento de una sociedad natural. Dichos factores –constituidos por un sistema financiero caduco, por la propiedad privada de los medios de producción, por la renta y por la usura– son antidemocráticos e impiden el surgimiento de la sociedad natural, con lo cual impiden la existencia de una civilización creadora.

La economía es tema que escapa de los límites de este ensayo, pero no me es posible eludirlo. Si no se destruye el sistema económico actual, si no se extirpan sus raíces y se podan sus intrincadas ramas, no se habrán cumplido las condiciones indispensables para la apertura de una vía democrática que nos permita dejar atrás la cultura falsificada de la civilización contemporánea. Por ello no podemos ser muy concretos al describir los rasgos de la cultura democrática. El ingeniero y el proyectista pueden hacer los planos de un automóvil y, si cuentan con los elementos apropiados, tener la seguridad de que el vehículo marchará cuando lo terminen. Pero no pueden predecir por donde viajará. La cultura democrática es el viaje que hará la sociedad democrática una vez implantada. Si está bien construida, irá lejos y, yendo al volante el hombre para quien se la ha construido, podemos estar seguros de que marchará en la dirección correcta, descubriendo nuevas comarcas, nuevos paisajes, nuevos climas. Hemos tenido ya algún vislumbre de estas perspectivas democráticas; echemos ahora un vistazo al estercolero que hemos decidido dejar atrás.

Sepa el lector que las reflexiones aquí expuestas no son las de un filisteo, sino el pensamiento de alguien que podría tenerse por culto en el sentido comúnmente aceptado del término. Más aún, le diré que he consagrado casi toda mi vida al análisis de las artes según se practican en nuestro tiempo y a la elucidación del quehacer artístico del pasado. Mi filosofía es, así, hija de mi experiencia estética. Creo que sin el arte la vida sería torpe, brutal existir. Yo no podría vivir sin los valores espirituales del arte, pero antes de sentir conmiseración o desprecio por quienes son insensibles a ellos, procuro imaginar cómo han caído en tan deplorable estado intelectual. Cuanto más reflexiono al respecto, más claramente empiezo a comprender que, si bien puede haber una minoría irremediablemente embrutecida por obra del ambiente y de la forma en que se crió, la gran mayoría no es insensible, sino indiferente. Es gente dotada de sensibilidad, pero eso que llamamos cultura no la conmueve. La arquitectura y la escultura, la pintura y la poesía no figuran entre los intereses inmediatos de su vida. Por lo tanto, nada le dicen el barroco de la catedral de San Pablo, la cúpula de la Capilla Sixtina ni los monumentos menores de nuestra cultura. Si a un obrero se le ocurre ir a la galería de arte o al museo, deambulará por el lugar con la mirada muerta: anda perdido entre seres que no hablan su idioma y con los cuales no puede comunicarse en modo alguno.

Ahora bien: se da por supuesto que nuestro obrero debe ponerse a aprender el idioma del país extranjero; que en sus horas libres debe asistir a las conferencias dictadas en los museos y a las clases para adultos, con objeto de elevarse así, paulatinamente, al nivel de la cultura. Todo nuestro sistema educativo se funda en ese supuesto, que contadísimos demócratas ponen en tela de juicio. Pero si reflexionamos un poco, veremos que un sistema educativo erigido sobre esa base es, en el fondo, erróneo y antidemocrático. Seguramente nuestro amigo el obrero viene de alguna sombría calle de Birmingham; allí vive en una casita modesta, amueblada con los ordinarios




enseres que su salario le ha permitido adquirir. No es necesario que me ponga a rastrear en todos sus detalles la monótona existencia de este hombre: ahí está, idéntico a millones de trabajadores ingleses, con sus toscos zapatos afirmados sobre el parque. ¡Y después se le pide que aprecie un cuadro de Botticelli, un busto de Bernini, un tejido español o una delicada, pieza de Limoges! Si –como dicen– la bebida es el camino más corto para salir de Manchester, acaso este del arte sea el atajo más breve para salir de Birmingham; pero téngase por seguro que no ha de ser muy transitado, y sólo un obrero muy raro, muy excéntrico, responderá al estremecimiento estético que recorre la espalda de los exquisitos.

Hay personas cultas que comprenden este hecho y, actuando con sinceridad, abandonan sus pretensiones democráticas; levantan así una barrera infranqueable entre el pueblo y el arte, entre el obrero y la "cultura". Es mucho mejor, dicen, "que la civilización quede en manos de aquellos a quienes profesionalmente corresponde. Hasta que se eduque a los trabajadores habrá uno entre un millón que quiera leer un poema moderno".[*]



Quienes esto dicen, tienen razón y no la tienen. Están en lo cierto al pensar que entre su cultura y el trabajador hay una barrera infranqueable; pero yerran al suponer que el obrero carece de sensibilidad cultural. El obrero tiene tanta sensibilidad latente como cualquier otro ser humano, pero esa sensibilidad sólo podrá despertar cuando la labor cotidiana del trabajador manual vuelva a tener sentido y cuando pueda el crear su propia cultura.

No nos dejemos engañar con el argumento de que la cultura es la misma para todos los tiempos; de que el arte es una unidad y la belleza un valor absoluto. Si vamos

[*]Sacheverell Smith, *Sacred and Profane Love*, p. 88.

a hablar de concepciones abstractas, como la belleza, podemos conceder que son absolutas y eternas. Pero las concepciones abstractas no son obras de arte. Las obras de arte son cosas que se usan: las casas y sus muebles, por ejemplo; y si no son cosas de uso inmediato –como la cultura y la poesía– deben estar acordes con los objetos que usamos, es decir, que han de formar parte de nuestra vida diaria, acompasarse a nuestros hábitos cotidianos, responder a nuestras necesidades de todos los días. Cuando el arte da voz a las esperanzas y a las aspiraciones inmediatas de la humanidad, adquiere entonces significación social.

Una cultura empieza por cosas sencillas. Estas cosas sencillas son la forma en que el alfarero moldea el barro en su torno, en que el tejedor trama los hilos, en que el albañil construye la casa. La cultura griega no empezó por el Partenón, empezó por una cabaña encalada, erguida sobre las colinas. La cultura siempre se ha desarrollado en la forma de un proceso –lentísimo pero seguro– de refinamiento y perfeccionamiento de las cosas sencillas. Refinamiento y perfeccionamiento del lenguaje, de las formas, de las proporciones, en que la pureza originaria se ha mantenido incólume. De la misma manera comenzará la cultura democrática. No volveremos a la cabaña del labriego ni al torno del alfarero. Comenzaremos con los elementos de la industria moderna: con la energía eléctrica, con las aleaciones del metal, con el cemento, con el tractor y el avión. Esos elementos serán, para nosotros, la materia prima de la civilización, y les daremos el uso y la forma apropiados, prescindiendo del relleno y las cargazones de otrora.



Hoy nos hallamos atados de pies y manos al pretérito. Como la propiedad es sagrada y los bienes raíces fuente de incalculable riqueza, nuestras casas tienen que apiñarse unas junto a otras, nuestras calles tienen que seguir el trazado ilógico e intrincado de antaño. Como nuestras casas

deben construirse al más bajo costo posible y con la ganancia más alta posible, se las priva del arte y la ciencia del arquitecto. Como todo lo que compramos debe dar ganancia a quien lo vende, y como siempre debe haber ese margen de lucro entre el costo y el precio, nuestros cacharros, nuestros muebles y nuestras ropas son igualmente ordinarios, igualmente baratos. La cultura capitalista es una inmensa chafalonía: un refinamiento superficial que oculta la bastedad y la baratura del material.

¡Al diablo esa cultura! ¡A la basura y al horno con todo ello! Celebremos creadoramente la revolución democrática. Construyamos ciudades, no demasiado grandes, pero sí espaciosas, donde el tránsito corra libremente por avenidas arboladas; donde los niños puedan jugar a sus anchas en parques verdes y floridos; donde la gente viva feliz en casas alegres y bien hechas. Levantemos las fábricas y los talleres allí donde resulte más conveniente para satisfacer las necesidades naturales del consumo (pues la energía eléctrica se puede instalar en cualquier parte). Equilibremos la agricultura y la industria, la ciudad y el campo. Hagamos primero todas estas cosas sensatas y elementales, y después podremos hablar de cultura.



¡Una cultura de cacharros!, exclamarán desdeñosos algunos de mis lectores. Yo no desdeño la cultura, porque, como ya he dicho, las mejores civilizaciones del pasado pueden ser juzgadas por sus cacharros. Pero lo que reafirmo ahora –como ley de la historia al par que como principio de economía social– es que mientras una sociedad no sea capaz de producir cacharros hermosos con la misma naturalidad con que cultiva papas, será incapaz de esas elevadas expresiones artísticas que antaño se tradujeron en templos y catedrales, en epopeyas y obras dramáticas.

Por lo que hace al pasado, dejémoslo en paz. Sé que hay una cosa llamada tradición, pero esta es válida en cuanto cuerpo de conocimiento técnico –los misterios de los viejos

gremios medievales– y podemos confiarla tranquilamente al cuidado de los gremios modernos. Ya sea para levantar parvas de heno o para escribir sonetos, hay una forma consagrada por la tradición que cualquier aprendiz puede llegar a dominar. Si me dicen que este no es el significado profundo de la palabra tradición, no me negaré a aceptarlo; responderé, tan sólo, que el estado en que se encuentra hoy el mundo es comentario harto elocuente sobre estas manifestaciones tradicionales de la sabiduría –sea eclesiástica o académica– a las cuales se nos pide acatamiento. El problema cultural, según afirman los tradicionalistas, es, en el fondo, espiritual y hasta religioso. No es cierto. O, por lo menos, tal afirmación no es más veraz en lo que respecta al problema de la cultura que en cuanto a la cuestión económica o a cualquiera de las otras que aun están sin solucionar.

Ahora, supongamos que ya existe la sociedad democrática y que son ya realidad la cultura de los cacharros y el modo de vida humano que la caracterizan. Preguntémonos entonces cómo habremos de construir teniendo tales cimientos. La cultura es un proceso de crecimiento natural. Si una sociedad goza de libertad plena y de todos los fundamentos económicos propios del vivir democrático, la cultura le vendrá por añadidura, sin que para lograrla deba esforzarse en demasía. Le vendrá con tanta naturalidad como le crecen los frutos al árbol bien plantado. Mas al utilizar esta imagen del árbol bien plantado, quizá me refiera también a algo más que a la fertilidad de la tierra y al abrigo necesario para el desarrollo de la planta, condiciones equivalentes a las estructuras políticas y económicas propias de la sociedad natural. Quizá me refiera, en efecto, al jardinero que cuida del árbol, que lo protege de las plagas, que lo poda cuando se ha vuelto muy frondoso, que corta las ramas secas. Y bien, sí, a eso me refiero. No hemos de menospreciar al árbol silvestre, pues halaga la vista





y es la robusta cepa de donde han salido los árboles que cultivamos en el jardín, pero el cultivo es la capacidad que distingue al hombre, que le ha permitido ascender desde la animalidad y el salvajismo. En su camino de ascenso, el hombre no sólo ha cultivado y criado plantas y animales; ha cultivado también a su propia especie. La educación no es más que el cultivo de sí mismo, y el cultivo –cuando lo dirige el hombre hacia su especie– supone también el cultivo de los sentimientos y las facultades por las cuales el ser humano da forma a las cosas que construye.

Imposible tratar debidamente este aspecto de nuestro asunto sin enfocar el problema de la educación en el seno de la sociedad democrática. Pero, aunque ya he analizado ese problema en otro libro[*], debo exponer aquí mi punto de vista porque la cuestión es fundamental. Resumiendo, pues, diré que no concibo la educación como adiestramiento en varias materias separadas. La educación es integral: consiste en alentar el desarrollo del hombre completo. De ello se sigue que no es –ni totalmente ni en parte principal siquiera– saber libresco, pues el saber libresco sólo apunta a la educación de una parte de nuestra naturaleza, de la zona de la mente que trabaja con conceptos y abstracciones. En el último, que aún no tiene madurez bastante para discurrir con esos métodos, la educación debe cultivar los sentidos –el de la vista, el tacto y por lo tanto debe ser educación de la sensibilidad. Desde este punto de vista, no hay distinción válida entre el arte y la ciencia: sólo existe el hombre completo, con sus diversos intereses y facultades; la educación, por consiguiente, debe tener como objeto el desarrollo de esos intereses y esas facultades en forma cabal y armónica.



[*]*Education through Art.* (*Educación por el arte,* Buenos Aires, Paidós, 1955, 1959, 1964, 1972.)

Rousseau fue quien primero comprendió esta verdad. Después de él, una pléyade de educadores –Froebel, Montessori, Dalcroze, Dewey– crearon los métodos prácticos tendientes a la educación de la sensibilidad. Hecho significativo: el último de esos grandes pedagogos, John Dewey, llegó a la conclusión de que entre la educación bien entendida y la sociedad democrática hay una relación muy íntima. Sólo en el seno de la democracia se puede crear un buen sistema pedagógico, sólo la democracia garantiza la libertad esencial. De la misma manera, no hay democracia genuina sin un sistema pedagógico sano, pues sólo por la educación puede la sociedad enseñar ese respeto hacia la ley natural que constituye la base de la democracia.

"Nunca me cansaré de repetir que sólo los objetos perceptibles por los sentidos interesan al niño, sobre todo al niño cuya vanidad no ha sido estimulada y cuya mente no ha sido corrompida por las conveniencias de la sociedad." Esta observación de Rousseau debe constituir el fundamento de los métodos pedagógicos. El niño aprende gracias a sus sentidos, y éstos son estimulados por los objetos: primero, por los objetos naturales; luego, por aquellos que son creación del hombre. La educación elemental debe enseñar al niño el uso de sus sentidos; debe enseñarle a ver, a tocar, a oír. Y no es cosa fácil aprender el uso exacto y cabal de estas facultades. Luego, habiendo aprendido ya a valerse de sus sentido, en forma separada y conjunta deberá aprender a aplicar su conocimiento, a juzgar y a comparar los datos verdaderos que sus sentidos le aportan; a construir objetos que le den una respuesta sensorial verdadera; por último, a construir objetos en los cuales pueda expresar sus potencialidades y su creciente conocimiento del mundo.



Si volvemos a los cacharros y pensamos en el delicado equilibrio de los sentidos de la vista y el oído que debe guiar al alfarero cuando modela la arcilla, tendremos una idea



aproximada de los factores individuales que implica toda actividad creadora. Si recordamos luego que el alfarero ha de dirigir sus sentidos hacia una actividad útil, tendremos una idea aproximada del factor social que entraña toda actividad creadora. Sustituyamos al alfarero y su arcilla por cualquier trabajador y su material; estaremos entonces en el centro de toda la actividad cultural: se dan exactamente las mismas condiciones, ya se trate de hacer una vasija o un poema, una choza o una catedral, una herradura o un motor de avión. La sensibilidad es la clave del éxito.

Hay grados de sensibilidad, así como los hay de destreza, y la educación no debe ni puede ponerlos bajo un mismo rasero. Mas no por ello creo que la sociedad democrática deba glorificar en demasía al poseedor de una sensibilidad excepcional. Este es un don que el agraciado debe al azar del nacimiento, y la posibilidad de cultivar sus dotes la debe a la sociedad en que vive. Buena parte del acervo artístico del mundo es obra de autores anónimos, y no por ello se lo aprecia menos. El arte aspira siempre a lo impersonal. Cuando todo hombre sea artista, ¿quién podrá considerarse superhombre? Esta es la versión moderna del mejor y más antiguo de los lemas democráticos: "Cuando Adán cavaba, cuando Eva hilaba, ¿dónde estaba el amo? ¿quién era el señor?"



La sociedad democrática, una vez implantada, dará lugar, inevitablemente, a la creación de nuevos valores en las artes, en las letras, en la música y en las ciencias. En épocas futuras los hombres denominarán a estos nuevos valores la "Civilización Democrática" o la "Cima de la Democracia", y creo que ella será la cultura más elevada y permanente que haya creado el ser humano. Poseerá los valores universales que asociamos a los grandes nombres de las culturas pasadas, a la universalidad de Esquilo, de Dante y de Shakespeare; y poseerá estos valores en forma menos oscura e imperfecta. Esquilo, Dante y Shakespeare son inmortales, pero se dirigían a sociedades imperfectas, a sociedades plenas de crueldad moral, de injusticia social y de supersticiones; sus obras son "contrarias al ideal del orgullo la dignidad del hombre común, idea que es sabia de la democracia". Las limitaciones del público al cual hablaban obstruían –siquiera fuese en medida muy pequeña– las manifestaciones de su visión interior. Una sociedad perfecta no ha de producir, por fuerza, obras de arte perfectas; sin embargo, mientras produzca obras de arte, el propio hecho de que el artista se dirija a una sociedad más desarrollada producirá un mayor grado de perfección. El artista poseerá un instrumento más perfecto para ejecutar su melodía.

No hemos de desalentarnos porque, hasta hoy, el arte de intención democrática haya sido producido en el marco de la sociedad capitalista. Hasta hoy el artista demócrata no sólo ha tenido que allanarse a usar los medios de comunicación que están a su alcance dentro del orden capitalista –la prensa, el cine, el teatro, etc.–, sino que se ha visto forzado a usar el material humano y las situaciones dramáticas propias de ese orden social. La única alernativa que le quedaba era mantenerse aparte, limitarse a los "trabajadores" y a sus experiencias, todo lo cual explica la pesadez y la monotonía que, casi sin excepciones, aquejan al llamado arte proletario. El artista no puede circunscribirse a los intereses de un sector determinado, sin detrimento de su arte; sólo da de sí todo cuanto es capaz si la sociedad para la cual trabaja es integral, tan amplia, rica y variada como la humanidad misma. Con ser simplemente "humano" será cabalmente "grande"; y sólo en el seno de una sociedad democrática puede el artista dirigirse a la humanidad y a la sociedad en los mismos términos.



Es forzoso admitir que esta regla general tiene algunas excepciones. Ciertos tipos de arte son "arquetípicos":



vale decir que aunque puedan tener un alcance limitado –y por la propia naturaleza de las cosas deben tenerlo– son formalmente perfectos. Así, una canción de Shakespeare o de Blake, una melodía de Bach o de Mozart, un tapiz persa o una ánfora griega, "formas" que, al decir de Keats, "nos arrancan del pensamiento como la eternidad". Nos arrancan de las preocupaciones humanas –tema de la epopeya, la novela y el teatro– y, por espacio de unos segundos, nos tienen suspensos en una existencia intemporal. Estos raros momentos están más allá de la realidad cotidiana, son suprasociales y, en cierto sentido, sobrehumanos. Pero en relación con el conjunto de lo que llamamos "arte" son cimas refulgentes bajo las cuales se extiende la sólida estructura de los ideales humanos, de la visión y la penetración humanas: el mundo de la pasión y el sentimiento, del amor, el trabajo y la hermandad.



El único que parece haber escapado de las limitaciones que inevitablemente acechan a los artistas de las épocas predemocráticas es un poeta que, pese a notorias flaquezas, se yergue como el prototipo o el precursor de los artistas demócratas. Los Estados Unidos del siglo XIX distaban de ser una democracia perfecta, pero las figuras más preclaras de la época –Jefferson y Lincoln, sobre todo– comprendieron cuáles eran los requisitos ineludibles para la existencia de aquélla, e inspiraron en Whitman la ambición de convertirse en el primer poeta de este nuevo orden. Whitman se inflamó al comprender las enormes potencialidades del Nuevo Mundo en que habían nacido:

> Nuestra nación es la única que se ha propuesto dar forma práctica y fuerza de perennidad, en una extensión del mundo que por su magnitud tiene paralelo con el cosmos físico, a las especulaciones elaboradas por la moral política a través de los siglos; la única que se ha propuesto hacer realidad la teoría del desarrollo y del perfeccionamiento

> cimentados sobre la fe del hombre en sí mismo y sobre su libre voluntad.

Pero estas potencialidades nunca podrán alcanzar plenitud de realización si se circunscriben al mero plano de lo político.

> La democracia dará cabal prueba de sí misma cuando haga germinar, con esplendor y fuerza, una forma de arte que le sea propia. Cuando la poesía, la enseñanza y la teología de ella nacidas se impongan a las de hoy, así como a las creadas en otras épocas por sistemas contrarios al suyo.

"El sacerdote se va; llega el poeta": en estas palabras de Whitman queda resumida la tesis del presente ensayo. Por eso recomiendo al lector que se vuelva hacia las páginas de *Perspectivas democráticas*, obra que constituye el credo del poeta nortearnericano y de donde he tomado estas citas. Allí encontrará, en toda su plenitud, las verdades esenciales de la democracia, y en particular las que hacen a los valores permanentes de la vida humana, así como a la expresión de tales valores por medio de la obra artística duradera. Y desde este trabajo en prosa del buen poeta ya encanecido, pase el lector a *Hojas de hierba* y vea si no aparecen allí –reluciendo entre las crudezas y las contradicciones que el propio Whitman fue el primero en admitir– los rasgos de nuestro divino literato, de nuestro poeta demócrata, de nuestro modelo y ejemplo. Quizá los versos que aquí reproduzco no representen la forma del arte del futuro, pero si contienen su espíritu profético:

Expanding and swift, henceforth,
Elements, breeds, adjustments, turbulent, quick and audacious. A world primal again, vistas of glory incessant and branching. A new race dominating previous ones and grander far, with new contests.



New politics, new literature and religions, new inventions and arts. These, my voice announcing. I will sleep no more but arise. You oceans that have been 'calm witchin me! How I feel you fathomless;
stirring, preparing unprecedented waves and storms[*].

[*]Expandiéndose y veloces, de aquí en adelante, / Elementos, progenitores, acoplamientos levantiscos, vivos y audaces. / Mundo otra vez primitivo; perspectivas de esplendor incesante y ramificado. / Nueva raza dominadora de las razas anteriores y mucho más grandiosa, con nuevas luchas. / Nuevas políticas, nuevas literaturas y religiones, nuevas invenciones y artes. / A éstas, mi voz las anuncia. Yo ya no dormiré más, me levantaré. / Vosotros, océanos que en mí habéis encontrado la calma! ¡Qué insondables os siento, / agitados, preparando oleajes / y tempestades como jamás se vieron!

La política de los apolíticos

Si algunos escritores se creen lo bastante emancipados de todo cuanto es huérfano –lo bastante intelectuales*, dirían, ellos– como para seguir cumpliendo, en cualesquiera circunstancias, las extrañas funciones del pensamiento abstracto, allá ellos. Pero quienes sólo conciben su papel de escritores como medio que les permite explorar y conocer un modo de vida que quieren humano; quienes sólo escriben para sentirse vivir integralmente, esos no tienen, derecho a desentenderse. Si la corriente de los acontecimientos y la evolución de las ideas llevan hasta el fin el curso que hoy siguen, el ser humano será víctima de una deformación inaudita. Quien contemple el futuro que se nos está preparando y vea el monstruoso, desnaturalizado hermano al que habrá de parecerse, sólo puede reaccionar abrazándose a un egoísmo extremo. Y nuestro deber es rehabilitar ese egoísmo. Hoy por hoy, el problema de la persona desplaza a todos los otros. La inteligencia se encuentra en situación tan angustiosa que desinterés y resignación vienen a ser lo mismo.*
Thierry Maulnier*, La crise est dans l'homme.* Paris, 1932.

La política de los apolíticos es la de quienes aspiran a ser puros de corazón; la política de hombres despojados de toda ambición personal; la de quienes no han deseado poseer riquezas ni gozar en forma desigual de los bienes terrenales; la de quienes han luchado siempre –cualquiera que fuese su raza o su condición social– por los valores humanos y no por intereses nacionales o de grupo.

Para el mundo occidental, Cristo es el ejemplo supremo de dedicación al bien de la humanidad, y en el sermón de la montaña se encuentra la fuente de la política de los apolíticos. Pero otros que precedieron a Cristo, y que quizá hayan influido en él, dieron forma a ideales políticos nacidos de la pureza de sus corazones: son Lao



Tse y Zenón, por ejemplo. Entre los discípulos directos de Cristo debemos incluir a varios filósofos y profetas más cercanos a nosotros en el tiempo, hombres cuyo mensaje está aun vigente y es aplicable todavía a la situación actual. Me refiero a Ruskin y Kropotkin, a William Morris y Tolstoi, a Gandhi y Eric Gill.

Muy estrecha es la ligazón ideológica que une a estos hombres, representantes modernos de una tradición ya secular: así Gandhi reconoció su deuda para con Ruskin y Tolstoi; Gill fue discípulo de Morris, quien a su vez lo fue de Ruskin; Kropotkin estuvo estrechamente vinculado a Morris... Ruskin tiene, dentro de esta pléyade, cierta preeminencia y originalidad: la vitalidad y la fuerza transformadora de sus escritos* proceden, al parecer, de los profundos estudios que dedicó a la Biblia y de sus largas meditaciones sobre el verbo de Cristo. Aunque es preciso reconocer que estaba dotado de esa rara capacidad en la cual veía en Gandhi el poder propio de los poetas: el poder "de sacar a la luz todo el bien que late en el corazón del hombre". Aún no hemos llegado a apreciar en toda su magnitud la influencia de este gran hombre, pero podemos, sí, expresar que es ética y estética antes que religiosa o política. La elocuencia de Ruskin no dio origen a una nueva secta, a un nuevo partido; su fuerza emotiva, no calculadora, aspecto en que, como en tantos otros, se acerca mucho a Rousseau, pues tiene, para el periodo revolucionario que vivimos, exactamente el mismo significado que tuvo Rousseau para la época de la Revolución Francesa. Puede que lleguemos todavía a ver en *Unto this Last* el *Contrato social* de la nueva sociedad, el manifiesto de los comunistas que, en la lucha por crear esa nueva sociedad, renuncian a la política de partido.



* "El libro que produjo en mi vida una transformación práctica e instantánea fue *Unto this Last. Mahatma Gandhi*: His Own Story, Londres, 1930, p. 163.

Morris fue el único que intervino en ese tipo de acción política, pero jamás compartió los métodos utilizados por sus amigos. Su conferencia sobre "La política de la abstención" (1887) constituye la mejor requisitoria que contra el parlamentarismo se ha pronunciado en lengua inglesa, y es lástima que los socialistas de hoy la hayan echado al olvido. Lástima es, también, que sólo resulte accesible a través de una publicación costosa y restringida*. Hacia el fin de su vida, puede decirse que también Gandhi hizo un compromiso táctico con los dirigentes del Partido del Congreso. Trabajó en estrecha relación con ellos, pero siempre en forma que calificó de "experimental". Pues toda la vida y la enseñanza de Gandhi estuvieron dirigidas contra la acción parlamentaria: la doctrina de la misma (no violencia) repudiaba con igual energía la violencia del gobierno mayoritario y la violencia de la opresión militar. Al final, los métodos de Gandhi se vieron coronados por el éxito más rotundo.



Rasgo común a estos seis maestros: aunque revistan entre las figuras más revolucionarias de los últimos cien años, no los asociamos espontáneamente con la palabra "democracia". Ésta, por lo demás, es muy ambigua; sus acepciones van desde la piedad sentimental hacia el pobre y el oprimido –significado que le da el socialismo cristiano– hasta el dogma implacable de la dictadura del proletariado según el ejemplo ruso. Los maestros a que hacemos referencia fueron, todos, demócratas en el primer sentido; ninguno lo fue en el segundo. Mas la distinción es importante, y si en nombre de la democracia nos vemos llevados, cada vez más, a transigir con el aparato estatal, con la nacionalización de la industria, con el dominio

* *William Morris: Artist, Writer, Socialist*, por Mary Morris (2 tomos, Oxford, Basil Blackwell, 1936), t. II, pp. 434-53.



burocrático de todas las esferas de la vida y con la doctrina de la infalibilidad del pueblo (divinamente encarnado en el partido único), es hora de renunciar al rótulo democrático y buscar otro menos equívoco. Advierto, pues, al lector, que, cuando uso la palabra “democracia”, lo hago siempre ciñéndome a estas consideraciones.

Renunciar por completo a ella no es cosa fácil, pues por una parte la usaron buscadores ardientes de la verdad, prestigiándola y consagrándola con su ejemplo; y por otra la emplean como instrumento de propaganda deliberada los enemigos de la libertad. Forma corriente de esta sofistería maquiavélica consiste en presentar al adversario una disyuntiva aparentemente ineludible, un “o esto o lo otro” que tomamos por válido para todos los hechos conocidos. En nuestra época, en la esfera de la política mundial, ese “o esto o lo otro” se traduce por “o democracia o fascismo”. Tal disyuntiva parece dejar fuera al comunismo, mas no es así. Si se pregunta a la gente cuál es la relación entre comunismo y democracia, aquellos de los interrogados que sean comunistas dirán que el comunismo es la forma extrema de la democracia, y los anticomunistas, que el comunismo, tal cual existe en Rusia, es simplemente otra forma de totalitarismo.



Ambas respuestas son correctas. El comunismo es una forma extrema de la democracia, mas también lo es el estado totalitario en forma de fascismo. Todas las formas de socialismo –ya se trate del socialismo estatal a la manera de Rusia o del socialismo nacional a la manera alemana, o del socialismo democrático al uso británico– se proclaman democráticas. Vale decir, que consiguen el asentimiento popular mediante la manipulación de la psicología de las masas. Todos son gobiernos de mayorías.

Las debilidades de la democracia han sido señaladas por todos los pensadores políticos, desde Platón y Aristóteles. Hasta Rousseau, a quien se ha llamado



el padre de la democracia, la rechazó por considerar que sólo era practicable en el ámbito de la ciudad-estado. Los filósofos, por ser hombres dedicados a las cuestiones de la inteligencia, nunca han podido proponer cosa mejor que la dictadura de la *intelligentzia*; mas comprendiendo cuán difícil es que las masas ignorantes toleren mucho tiempo una dictadura de ese género, han tratado de disfrazar con fórmulas pintorescas la inevitabilidad de alguna otra forma de dictadura. Históricamente, la más eficaz ha resultado ser la monarquía constitucional. Siempre se ha reconocido que un rey puede degenerar en tirano; pero la vida del monarca tiene término y, por lo demás, se la puede abreviar artificialmente en menos que canta un gallo, en tanto que el dominio de la aristocracia –que es la otra posibilidad– no tiene límite mensurable; sólo una guerra civil, con todos sus horrores, es capaz de derribarlo.

Digámoslo de una vez: la cuestión radica hoy en la imposibilidad física de la democracia. En conglomerados de millones de individuos, como los que se dan en las sociedades modernas, podrá haber gobierno *del* pueblo y hasta gobierno *para* el pueblo, pero nunca, ni por un instante, gobierno *por* el pueblo. Empero ésta es la prueba decisiva, ya que si el pueblo no se gobierna por sí mismo hay alguien que lo gobierna; *ipso facto* ha dejado de ser una democracia. Y esto no es mero acertijo lógico: la democracia jamás ha existido en los tiempos modernos. En Inglaterra, por ejemplo, el régimen monárquico fue derribado por una oligarquía, y desde la “Gran Revolución” de 1668 nos han gobernado una serie de oligarquías que, ya fueran liberales o conservadoras, ya representaran los intereses de la propiedad territorial o los del dinero, nunca, ni por un instante, representaron al pueblo. En nuestra época una nueva oligarquía, la de los sindicatos, tan restringida y exclusivista como cualquier otra que aspire al poder, ha



competido –y en vano, afortunadamente– por la conquista del Estado. Hoy se fusiona abiertamente con la oligarquía ascendente del capitalismo monopolista, para formar lo que James Burnham denominó la "clase de los directores".

Cuanto acabo de señalar es una interpretación tan obvia de los hechos históricos que sólo un tonto puede engañarse creyendo que la democracia ha sido o puede llegar a ser realidad en las sociedades contemporáneas. Así, el sistema de la monarquía constitucional vigente en Gran Bretaña es manto bajo el cual se esconde la lucha de sectores antagónicos, símbolo de unión en una sociedad que, de lo contrario, se dislocaría ante el embate de una encarnizada lucha de clases.

Del mismo género son los sistemas –éstos republicanos– imperantes en Francia, Estados Unidos, Italia y Alemania; sólo se diferencian por el nombre y las insignias de los uniformes.

No obstante, estamos obligados a reconocer (aunque sólo sea para justificarnos por la fingida adhesión que en diversas oportunidades tantos de nosotros hemos manifestado respecto de la democracia) que la doctrina política conocida con este nombre entraña un principio valioso, el cual –de no haber sido desvirtuado sistemáticamente– nos daría derecho a seguir empleando el vocablo. Ese principio es el de la igualdad, doctrina ética, dogma religioso inclusive. La igualdad del hombre comporta varias cosas, pero nunca lo que significa en sentido literal. Nadie cree que los hombres sean iguales en capacidad o en talento; por el contrario, se diferencian en esto de manera notoria e indiscutible. Sin embargo, para usar la fraseología cristiana, son iguales ante los ojos de Dios; y afirmar nuestra común humanidad es el artículo primero de la libertad. Sea cual fuere el gobierno que establezcamos, nuestro modo de vivir, toda nuestra fe, estará cimentada en el error si no respetamos los derechos de la persona; es decir, su derecho a ser persona, a ser una entidad única.



Esta es la doctrina fundamental del comunismo cristiano así como de toda otra corriente comunista. Es fundamental incluso en el comunismo de Marx y Engels. Mas la igualdad reconocida por la democracia ha sido, en la práctica, diferente. Se ha eliminado a Dios de la fórmula y nos hemos quedado con una mera igualación o nivelación de hombres con hombres. Se ha dejado de lado la medida espiritual y el ser humano ha tenido que manejarse con valores materiales; por eso, durante siglos, la vara de medir ha sido una moneda de plata.

La democracia sólo ha sabido tasar la igualdad en términos de dinero, y la incapacidad del movimiento sindical –sobre todo del británico y del alemán– para apartarse de esta valoración monetaria es el factor que más ha contribuido a desviar al movimiento obrero democrático de los caminos revolucionarios[*].

No nos referimos aquí a los valores por los cuales ha de juzgarse al hombre en forma absoluta, pero diremos que en cuanto ser social, en cuanto hombre entre sus prójimos, deberá juzgárselo por su capacidad creadora, por su capacidad para aumentar los bienes del común. El valor de cada hombre reside en el valor del arte que ejerce, ya sea el arte de curar o el de componer música, el de construir carreteras o el de cocinar. En lugar primerísimo podríamos colocar el arte de hacer hijos, porque de él depende la continuidad de la especie. Acaso la procreación sea el único arte creador en sentido literal; los demás serían simplemente inventivos.



[*] Sobre todo, al impedir que los trabajadores procuren elevar su condición humana tomando sobre sí la dirección y el control de la industria. Pero también, como ha observado Franz Borkenau con tanto acierto, porque ha impedido el desarrollo de la solidaridad internacional entre la clase obrera, ya que la escala de salarios depende directamente del mercado, y no sólo del mercado de trabajo, sino del de bienes. Por esta razón los trabajadores se han visto obligados a comprender que sus intereses están ligados a los intereses de sus empleadores así como a la expansión competitiva de la economía nacional. Cf. F. Borkenau, *Socialism, National or International* (Routledge, 1942).



Por esta razón, y por otras de orden más estrictamente sociológico, nuestra filosofía social debe empezar por la familia. Si enfocamos los problemas de la vida humana con criterio realista veremos que la familia es la unidad integral, sin la cual no habría organización social, progreso social, orden social ni felicidad humana. Mas corresponde subrayar que este problema es sociológico, por lo cual no compartimos la opinión de quienes creen posible resolverlo con prédicas moralizadoras. La institución familiar prospera si existen condiciones materiales capaces de garantizar la seguridad de la vida y de la propiedad, si la vivienda es decorosa y si el ambiente permite que la crianza y la educación de los niños se desarrollen en forma serena y natural. La moral y la religión pueden ratificar con su autoridad la unidad social así establecida, pero sólo la mentalidad fascista es capaz de creer que esa autoridad sirva de sustituto a la acción económica.

El grupo social básico que viene inmediatamente después de la familia es la corporación, la asociación de hombres y mujeres formada de acuerdo con la profesión o la función práctica de sus integrantes. (Me obstino en conservar la palabra corporación, pese a sus connotaciones medievales y sentimentales, porque es más humana y eufónica que otras como “cooperativa”, “soviet”, etc.) La corporación es una organización vertical y no horizontal: comprende a todas las personas que participan en la producción de un artículo determinado. La corporación agraria, por ejemplo, incluiría a los conductores y a los mecánicos que atienden los tractores; la de los ingenieros, a los que hacen los tractores. Pero la organización vertical se dividiría en unidades regionales y en distritos, y los asuntos principales de la corporación se desarrollarían siempre en las unidades de distrito; las decisiones surgirían del contacto personal, no de los cónclaves abstractos y legalistas de una oficina central.

Vemos así que la descentralización está también en la esencia de esta salida democrática. “La política real es la política local”; por ello el poder y la autoridad deben fragmentarse y descentralizarse al máximo posible. Es la única forma en que se puede garantizar, a cada persona integrante de la sociedad, el sentido de la responsabilidad y de la dignidad humanas. Para el hombre corriente estas cualidades sólo salen a la luz en la esfera del trabajo concreto y en el ámbito de lo local.

La tendencia hacia la centralización es una enfermedad de la democracia y no –como a menudo se cree– de la máquina. Nace, inevitablemente, de la concentración del poder en el Parlamento, de la separación operada entre la responsabilidad y la actividad creadora, de la masificación de la producción tendida hacia la obtención de mayores ganancias y salarios más altos. La evolución de la democracia es paralela al crecimiento de la centralización, pero este último fenómeno no es en modo alguno inevitable. La guerra moderna ha puesto de relieve su extraordinaria ineficacia; así, los guerrilleros yugoslavos demostraron más iniciativa que los burócratas de Londres o de Berlín. La centralización del mando en un estado democrático es pesada, inhumana y torpe. Carente de pensamiento, de originalidad y de espíritu de empresa, sólo es capaz de actuar bajo la dictadura de un Hitler o de un Churchill, y ni siquiera le hacen efecto las voces estridentes de la prensa exasperada.

La salud y la felicidad de la sociedad dependen del trabajo y la ciencia de sus integrantes; pero no habrá salud y felicidad a menos que el trabajo y la ciencia estén dirigidos por los trabajadores mismos. Por definición, todo hombre que domine su oficio adquiere, gracias a ello, el derecho a voz en la conducción de su taller, y adquiere también el derecho a tener bienes e ingresos. En realidad, bienes e ingresos dependerán de su aptitud más que de sus esfuerzos. Deberá empezar a percibir ingresos



desde el momento en que ha elegido ocupación y se lo ha admitido como aprendiz de algún oficio o profesión, cosa que ocurrirá mucho antes de que haya terminado la escuela. Sus entradas dependerán de la idoneidad que demuestre, y nada más que de ella. Toda sociedad racional utilizará, desde luego, los servicios de un trabajador competente, porque así aumenta el bienestar general. Si no lo hace, estará restringiendo la producción; y si, por motivos de interés general, se ve compelida a ello, prescindiendo de los servicios del obrero, deberá pagárselos hasta el momento en que vuelva a necesitarlo, o bien le pagará para que se adiestre y adquiera otro oficio de utilidad más inmediata. El talento natural y la aptitud adquirida constituyen los bienes del ciudadano, su contribución a la riqueza común. La sociedad debe organizarse en forma de sacar el máximo provecho de su riqueza intrínseca, y las propias organizaciones productoras decidirán entonces cual es la forma que mejor permite el aumento de la riqueza: si la utilización de la máquina o la aplicación del trabajo manual; si las grandes fábricas o los talleres pequeños, si la actividad urbana o la rural. El criterio rector será el de los valores humanos comprendidos en ello, y no la búsqueda de ganancias abstractas y numéricas.



En una sociedad de este género, la educación es iniciación. Es la revelación de las aptitudes innatas, el adiestramiento de tales aptitudes para la realización de actividades socialmente inútiles, la disciplina de dichas actividades en procura de una finalidad estetica y moral.

En esta organización natural de la sociedad, poco o nada tiene que hacer el Estado como tal. Queda como simple árbitro encargado de zanjar, en bien de todos, los conflictos que surjan entre las partes. Tal es la función que ejerce actualmente el poder judicial cuando actúa con independencia, función que podría extenderse hasta abarcar los derechos del ciudadano en su condición de

consumidor. Para proteger al conjunto de la sociedad contra la política restrictiva que pudiera aplicar alguna corporación, sería preciso establecer un consejo económico constituido en forma análoga a los tribunales de justicia. Este encauzaría el volumen general de la producción y mantendría un ritmo equilibrado de rendimiento entre las corporaciones tributarias. Dado este ordenamiento de la sociedad y la economía, no se ve la necesidad de que exista ninguna otra autoridad central.

Podría pensarse que esto se asemeja a un programa mucho más definido y dogmático que lo que prometía el titulo. Sucede, empero, que ser apolítico no significa carecer de política: toda actitud que trascienda el egoísmo es, por eso mismo, social, y actitud social equivale a actitud política. Pero una cosa es tener una política y otra meterse en política. Una cosa es tener una fe, y otra mercar con la fe del creyente. Lo que objetamos no es la esencia de la política, sino los métodos del político. No hemos de confiar nuestros intereses privados en manos de una política de partido, porque sabemos que lo que no pueda obtenerse por la transformación de las mentalidades –cambio que también es una revolución de la razón– sólo se logra mediante el engaño y la impostura.



Resumamos, pues, los rasgos que definen a la sociedad natural:

1.-La libertad de la persona.
2.-La integridad de la familia.
3.-La recompensa a la aptitud.
4.-El autogobierno de las corporaciones.
5.- La abolición del parlamento y del gobierno centralizado.
6.-La institución del arbitraje.
7.-La delegación de la autoridad en los organismos de base.
8.-La humanización de la industria.





El orden social así concebido es internacionalista porque es –en virtud de su propia esencia– pacífico; es pacífico porque –en virtud de su propia esencia– es internacionalista. Está enderezado a crear la abundancia en todo el globo, apunta a la humanización del trabajo y a la eliminación de todos los conflictos económicos. Puede que el instinto de agresividad sea innato en el hombre –como creen algunos filósofos– y que no hay organización social capaz de impedir su expresión. En tal caso, el mundo resultará tolerable en la medida en que la razón sea capaz de dominar ese instinto. Mas la razón no podrá campear por sus fueros si los hombres padecen hambre o si hay causas que los lleven a experimentar celos y envidia. Podrá hacerlo, en cambio, si se despoja a la economía de todo rasgo competitivo, y si el máximo rendimiento de la producción se distribuye con cordura y equidad entre todos los seres humanos. Los instintos no son inmutables; es posible transformarlos, sublimarlos, desviarlos por cauces creadores. La energía en sí no es un mal; se convierte en mal cuando se la aplica a fines contrarios al bien.

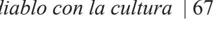


El culto del jefe

Soy enemigo de lo gigantesco en todas sus manifestaciones, y partidario de las diminutas fuerzas morales que actúan de individuo a individuo, escurriéndose por entre los intersticios del mundo cual otras tantas raicillas, como el rezumar del agua en los vasos capilares, y, sin embargo, capaces de echar abajo, con el transcurso del tiempo, los más recios monumentos erigidos por el orgullo del hombre. Cuanto mayor sea la unidad que se tiene por delante, tanto más vacua, brutal y falsa será la vida que se desarrolla en su seno. Por eso estoy en contra de las grandes organizaciones y, en primerísimo lugar, de las nacionales; en contra de los grandes éxitos y los grandes resultados. Y en favor de las eternas fuerzas de la verdad, que siempre obran en el individuo.

William James, *Letters,* II, 90

En varios de estos ensayos procuro demostrar que, desde cierto punto de vista, ninguna diferencia hay entre el fascismo y la democracia; que los antagonismos económicos y militares propios de la civilización moderna son obra por igual del fascismo y de la democracia y constituyen irreparable usurpación de la libertad física y espiritual de la persona humana. Las incursiones que contra esa libertad realiza la democracia son mucho más peligrosas porque son mucho más solapadas. Siempre van acompañadas de un simulacro de rectitud que encubre la índole y la magnitud reales del avance, despistando incluso a muchos de los que encabezan el ataque. El prolegómeno de esta amenazante estrategia lo constituye el culto del jefe, pues tal culto supone la negación misma del principio de la igualdad, único cimiento sobre el cual es dable erigir una comunidad de hombres libres.



El fascismo es un complejo fenómeno social cuya explicación no reside en una causa simple y única. Evidentemente no es un fenómeno de índole nacional, ya que triunfó en Italia –país latino– y en Alemania –país nórdico–, y algunos de sus síntomas, por lo demás, han sido diagnosticados en Inglaterra y en Norteamérica. A mi juicio, sería ocioso detenernos a examinar la proposición según la cual el nazismo fue consecuencia inevitable de ciertas tendencias históricas de la nación alemana. Alemania era el punto más débil del cuerpo político mundial; de ahí que la infección hiciera fácil presa en él. Esa debilidad de la estructura política alemana puede explicarse por razones históricas, y los filósofos alemanes se han dado a buscarle complicadas justificaciones. Pero si una enfermedad como el cáncer ataca –digamos– el hígado, resulta muy poco científico afirmar que el hígado es el causante del cáncer. El cáncer es una enfermedad de todo el organismo que puede manifestarse en el hígado o en cualquier otro "punto débil".



No pretendo negar la importancia de los orígenes históricos del fascismo; ellos explican por qué el mal pudo desarrollarse en un país y no en otro. La historia analiza el tejido orgánico de la sociedad al igual que la histología estudia el tejido orgánico del cuerpo humano. La historia siempre se pronuncia *post mortem*: nos dice por qué tal fenómeno ocurrió en tal parte. Pero no puede explicarnos el proceso que rigió las emociones inmediatas de los organismos colectivos a los que damos el nombre de Estados o naciones. La única ciencia capaz de intentar tal explicación es la psicología.

Se dirá que me he dejado en el tintero a la economía. Los marxistas se darán prisa en señalar que he olvidado el materialismo dialéctico, mas yo afirmo que he tenido en cuenta tanto a la dialéctica como al materialismo. No hay duda de que los factores económicos desempeñaron un papel enorme en el ascenso del fascismo. Al propio Hitler le gustaba señalar que en los orígenes de su triunfo estaban las injusticias del Tratado de Versalles, desembozada expresión de las fuerzas económicas. Ya no le gustaba tanto reconocer –aunque también era cierto– que subió al poder ayudado por ciertos grupos capitalistas. Si Hitler decía representar algún interés económico, ese era el de los "pequeños", el del tendero arruinado, el del pequeño capitalista que se había visto desplazado de los negocios por los grandes monopolios y por las tiendas en cadena[*]. Pero ni siquiera esta simpatía era genuina.

Los orígenes económicos del fascismo han sido señalados por más de un autor. En el período posterior a la primera guerra mundial, la clase media –y en particular la baja clase media–se vio amenazada por el súbito crecimiento del capital monopolista. Ello la sumió en un agudo estado de preocupación y hasta de pánico, en una neurosis psicológica que la llevó a ansiar un jefe y a anhelar la sumisión. De ese estado de ánimo, de esa enfermedad del espíritu, se aprovechó Hitler. En *El miedo a la libertad*, Erich Fromm ha hecho un estudio muy penetrante de este fenómeno de la psicología de masas. Según Fromm, Hitler se salió con la suya porque supo conjugar las cualidades del pequeño burgués resentido –con quien la clase media podía identificarse social y emocionalmente– y las del oportunista dispuesto a servir los intereses de los Junkers y los industriales alemanes.



No corresponde analizar aquí los principios económicos del movimiento nacionalsocialista ni me siento capacitado para hacerlo. Algunos creen –como por ejemplo Erich

[*] "Queremos que nuestra clase media, que se empobrece cada vez más y cuyos medios de vida se ven cada vez más restringidos por culpa de los grandes consorcios, goce de una posición que le permita participar de esos bienes." (Hitler, en entrevista concedida a un representante de la Associated Press en 1932.)



Fromm– que tales principios no existían, que el único principio de los nazis era el oportunismo, disfrazado de izquierdismo. A mi ver, hay en esto una simplificación peligrosa. Es verdad que el fascismo no constituye, en el fondo, la expresión confesa de determinadas fuerzas económicas: aceptar tal criterio equivaldría a aceptar la interpretación marxista de la historia, cosa que ni por un instante hizo Hitler ni en la teoría ni en la práctica. Su movimiento estaba enderezado a negar dicha concepción, a sustituirla por un principio que establecía las particulares dotes de las razas y, en último análisis, de los individuos dentro de la raza. El logro de determinadas realizaciones es el resultado del genio o la capacidad, y no la obra de fuerzas ciegas. Como ejemplo transcribiré un pasaje clave de uno de los discursos de Hitler:

> La grandeza de un pueblo no es el resultado de la suma de sus realizaciones, sino, en última instancia, de la suma de sus realizaciones descollantes. Yerra quien afirma que el cuadro en donde por primera vez se expresa la civilización humana constituye la expresión de sus realizaciones colectivas. En sus cimientos y en sus piedras todas, el edificio de la civilización no es otra cosa que el resultado de la capacidad creadora, de la realización, de la inteligencia, de la industria de los individuos. En sus triunfos mejores representa la culminación del genio individual, agraciado por los dioses; en sus logros comunes y corrientes, el fruto de la labor de hombres comunes y corrientes; y en la sumo –no cabe duda de ello–, el resultado de la fuerza del trabajo humano, empleada para dar utilización a las creaciones del genio y del talento. Por eso, cuando a los individuos capaces e inteligentes –que constituyen siempre una minoría– se los mide con el mismo rasero que a los demás, es natural que el genio, la capacidad, el valor de la personalidad se vean lentamente sometidos a la mayoría. Y a este proceso se denomina, falsamente, gobierno del pueblo. Porque no es ese el gobierno del pueblo, sino el gobierno



> de la estupidez, de la mediocridad, de la cobardía, de la debilidad, de la ineptitud. El gobierno del pueblo significa, por el contrario, que un pueblo debe dejarse gobernar y dirigir par sus individuos más capaces; por los nacidos para cumplir tal misión; significa que la dirección no se confíe a una mayoría cualquiera, inepta –por fuerza– para llevar adelante dicho cometido .*

Esta es la clásica formulación de la doctrina de la política del poder, y la política del poder siempre ha dado muestras de extremado desdén por la economía y hasta por la razón. Puede que la civilización deba sus grandes realizaciones a los individuos geniales, agraciados por los dioses, pero la gravitación de tales hombres ha tenido siempre algo de fortuito, y es verdad asimismo que la civilización debe sus horas más negras a los genios perversos. Una civilización sólida no puede asentarse en estos juegos de azar, y sólo los individuos que esperan aprovecharse de ellos pueden erigirlos en principio histórico. De esta manera procuran disfrazar su ansia de poder, factor determinante de todos sus pensamientos y todos sus actos. Esta ansia de poder es una fuerza irracional; de ahí que tratar de encontrar su raíz en el factor económico resulte tan ocioso como ver en éste la causa determinante de la pasión por la bebida o por las drogas, aunque esta inclinación puede ser fomentada o contenida por el factor económico.

El necesario análisis de la apetencia de poder, factor básico en la psicología del fascismo, ha sido efectuado, en forma muy convincente, a mi juicio, por Erich Fromm. Un análisis de ese género demanda el empleo de términos técnicos con mayor profusión que la que se justificaría en



*De un discurso pronunciado en el Club de los Industriales de Düsseldorf, el 27 de enero de 1932. De *The Speeches of Adolf Hitler*, trad. por Norman H. Baynes, Oxford, 1942, vol. 1, pp. 784-5.



el trabajo presente; empero, trataré de resumir la tesis de Fromm. Comienza muy dialécticamente por los factores económicos e históricos, por la histórica lucha del hombre para liberarse de las coyundas políticas, económicas y espirituales que lo oprimieron durante largos siglos de oscuridad y desesperación. Muestra que, una vez tras otra, el hombre ha tenido miedo de usar la libertad ganada y ha recaído en algún otro sistema de sujeción. Sumisamente ha ofrecido sus manos a los grilletes de un nuevo carcelero: una nueva religión autoritaria, como el calvinismo; una nueva tiranía económica, como el capitalismo. El individuo –parecería– tiene miedo a la soledad. "Sentirse completamente solo y aislado lleva a la desintegración mental, así como la falta de alimentos lleva a la muerte." El individuo ansía la sociabilidad, la unión, y Fromm señala:

> "El estar vinculado a la gente de más baja calaña resulta preferible a estar solo. La religión y el nacionalismo, así como cualquier costumbre, cualquier creencia, con sólo que vinculen un individuo al otro, y por más degradadas y absurdas que sean, dan al hombre un amparo contra lo que más teme: el aislamiento".



Fromm cita luego un incisivo pasaje de Balzac:

> "Aprende esto, grábalo en tu mente aun tan maleable: el hombre siente horror a la soledad. Y la soledad moral es la más terrible. Los ermitaños vivían con Dios; habitaban el más populoso de los mundos: el del espíritu. El mayor anhelo del hombre, trátese de un leproso o de un cautivo, de un pecador o de un inválido es tener compañero en su destino. Toda su fuerza, todas sus energías las aplica a satisfacer este impulso, que es el de la vida misma."

La solución de este problema es el comunismo, pero el comunismo en el sentido originario del término, tal como lo usan los anarquistas, y no en el que le dan los marxistas y

sus adversarios. Me refiero al comunismo concebido como espontánea asociación de individuos a los fines de la ayuda mutua. Pero, a falta de esta concepción racional, el hombre sólo ha sabido zafarse de su aislamiento recurriendo a medios desesperados, a esas obsesiones psicológicas que llamamos sadismo y masoquismo. El sadismo es el impulso inconsciente que lleva a alguien a tratar de conseguir poder ilimitado sobre otra persona, y a destruirla para probar la plenitud de su poder. El masoquismo es el impulso inconsciente que nos lleva a buscar la destrucción en manos de otro individuo y a participar en el poder aniquilador de éste. El fascismo es la expresión combinada de estos dos impulsos inconscientes; su peculiaridad reside en esta ambivalencia, en este continuo desplazamiento de un impulso hacia el otro, desde la destructividad sádica hasta la sumisión masoquista.



No es necesario que ejemplifiquemos estas características con la conducta de los partidos fascistas de Alemania e Italia: tal cosa se ha hecho en cientos de obras, y el propio libro de Hitler, *Mein Kampf*, constituye la mejor exposición de tales aberraciones psicológicas. Tampoco necesita demostración alguna el hecho –harto sabido– de que los dirigentes nazis eran presa de una formidable ansia de poder. Los partidarios del nazismo, a su vez, eran presa de una formidable ansia de entregarse a ese poder.

La tesis de Fromm consiste, entonces, en que estas tendencias sádicas y masoquistas de la historia moderna explican la incapacidad del individuo aislado para mantenerse solo y hacer uso de la libertad que ha ganado. Aceptada esta explicación de las fuerzas psicológicas subyacentes en el fascismo, veamos ahora si no existen, entre nosotros, tendencias de la misma naturaleza. Tendencias que, de no ser contenidas a tiempo, desembocarán en el fascismo.



Estas tendencias larvadas tienen su expresión más reconocible en las voces que por todos lados claman en favor del liderazgo, factor característico –así en la forma como en el fondo– de las doctrinas nazis. Se exhorta a las escuelas a que preparen a los muchachos para “las tareas de liderazgo”, se pide a los estudiantes que cultiven las aptitudes de mando y las juntas de selección hacen de estas mismas el criterio rector por el cual se guían para escoger a los candidatos a quienes se asignarán misiones en la marina, el ejército y la fuerza aérea. Hasta a los obreros se los insta a escoger líderes (sus delegados de taller y jefes de turno). En la esfera política hemos adoptado ya, sin la menor reserva, el *Führerprinzip*.

Antes de analizar lo que va implícito en este generalizado deseo de jefatura, distingamos una cualidad que muy a menudo confundimos con la de mando y que quizás siempre forme parte de ella. Me refiero a la iniciativa individual. Esta es, fundamentalmente, el impulso que lleva a crear, a construir, y, en la relación con otros individuos, al deseo de destacarse. Es un impulso de expresión del yo, y nada tiene en común con la voluntad de poder.



Ahora bien: esta conciencia del yo –expresión de la unicidad del individuo– constituye, como señalaré más adelante, uno de los rasgos esenciales de toda sociedad orgánica, y hay que conservarlo a toda costa. Pero el individuo sólo puede realizarse en el seno de la colectividad; mejor dicho, lo que quiero hacer notar es la diferencia entre el realizarse dentro de la colectividad y el realizarse a pesar de la colectividad. En el primer caso, la unicidad del individuo pasa a formar parte de la urdimbre social; en el segundo, el individuo permanece fuera de ella, siendo un elemento inasimilado, y, por lo tanto, esencialmente neurótico.

A mi entender, la conclusión que emerge de todas estas consideraciones es que la democracia se

muestra incapaz de lograr la integración social a causa de su fe en los lideres. Durante varias generaciones hemos derramado nuestra sangre y hemos hecho ingentes esfuerzos para sacudir el yugo en que nos tenían clérigos y reyes, aristócratas y capitanes de industrias; y todo ello para encontrarnos, al cabo, con que la lucha ha sido con que seguimos poseídos por el mismo anhelo infantil de tener quien nos mande. Hablamos de la hermandad del hombre, de la camaradería y la cooperación (palabras, estas, que expresan los instintos más hondos de la humanidad), pero en realidad somos niños en busca del padre, hermanos y hermanas llenos de celos y sospechas que repiten en escala nacional los conflictos neuróticos de la familia.

Se podrá aducir que, por muy hermosos que sean estos ideales de humanidad, camaradería y cooperación, no sirven para conducir los asuntos del Estado en la paz y en la guerra. Sobre todo en la guerra. Se nos dice que en la guerra debe haber disciplina, y la disciplina implica mando y obediencia: hombres que dan órdenes y hombres que las obedecen, oficiales y soldados. Pero el error de esta aseveración ha sido ya demostrado.

Lo fue, y muy claramente, en las dos guerras mundiales, aunque desgraciadamente la victoria nos excusó de la necesidad de aprender las lecciones dejadas por el conflicto. Mas dichas lecciones, corroboradas en forma palmaria durante la guerra civil española, no pasaron inadvertidas para el enemigo, y los éxitos que este obtuvo en Polonia, en Francia, en Grecia y en todas partes, con excepción de Rusia –donde chocó contra un ejército que ya las había aprendido– débense, precisamente, a lo que podríamos denominar la democratización del ejército[*].

[*]El caso ruso es inequívoco: Cfr. general Drassilnikov, en artículo citado por A. Werth en *Moscow, 1944*, p. 18: “La guerra moderna exige una tensión moral tan enorme que sólo las tropas más firmemente disciplinadas pueden soportarla y sostener intacta su capacidad de lucha.



Varios testigos independientes confirmaron la autenticidad de este proceso de democratización operado en el ejército alemán. Schirer, por ejemplo, dice en su *Berlin Diary*:

"Para quien no lo haya visto, resulta difícil imaginar la diferencia que hay entre este ejército y las tropas que el

—Por eso ha sido necesario tomar enérgicas medidas conducentes a la liquidación de las tradiciones seudo democráticas en el seno de las fuerzas armadas, tradiciones que sólo sirven para socavar la disciplina". Empero, según el propio Werth, la situación es ahora muy diferente: "Desde que empezó la contienda, y desde el momento en que escribí este artículo, se ha restituido a los comisarios el poder político, aunque no a expensas de los oficiales. Para decirlo en términos generales, el oficial es, corno antes, el responsable de las operaciones militares; pero el comisario político es el encargado de mantener en alto el estado de ánimo de las tropas y, de paso, el estado de ánimo del oficial". Sin embargo, la institución de los comisarios había sido abolida por Stalin con el decreto del 11 de octubre de 1942. Al comentar esta noticia el corresponsal especial de The Times en Moscú, observaba:

"Cuando se introdujo el sistema de los comisarios políticos, la oficialidad del joven Ejército Rojo estaba formada por hombres cuya lealtad al régimen revolucionario era objeto de sospechas, y a los cuales se conservaba en las filas porque escaseaban los oficiales preparados. Pero a partir de entonces, de las academias del Ejército Rojo habrán salido comandantes totalmente identificados con el régimen y cuyas ideas y lenguaje son idénticos a los de los hombres que están bajo su mando. Todavía habrá necesidad de impartir instrucción política en las fuerzas armadas. Al igual que antes, se explicará al soldado del Ejército Rojo el significado de las operaciones militares en las que toma parte, por pequeño que éste sea. Pero la división de funciones a que se refería Stalin en 1919, cuando dijo que el comisario era el alma y el padre del regimiento, en tanto que el comandante era su voluntad, ya no será hoy tan neta ni definida. Los comisarios más destacados pasarán a ser comandantes, y todos los comandantes del Ejército Rojo tendrán auxiliares políticos dependientes de ellos..

En la misma fecha (12 de octubre) The Times daba cuenta de una nueva medida implantada en el ejército alemán, con la cual se buscaba eliminar hasta las últimas huellas de diferenciación social entre oficiales y soldados: "..Según un comunicado del Alto Mando, los aspirantes a desempeñar condiciones con grado de oficial en el ejercito alemán no tendrán necesidad de poseer certificados de escolaridad completa ni se les exigirá tampoco que hayan concurrido a determinado tipo de escuela."

Los requisitos imprescindibles, además de "las buenas prendas de carácter y la sangre aria" serán la aptitud para el servicio de las armas, la voluntad de servir a la Alemania nacionalsocialista y a su Führer, y el idealismo.

La Agencia Noticiosa Alemana señala que esta decisión sigue de cerca a una declaración formulada hace poco por Hitler, según la cual cada soldado del ejército nacionalsocialista lleva el bastón de mariscal en su mochila.



Kaiser lanza contra Bélgica y Francia en 1914. El abismo que separaba oficiales y soldados ha desaparecido en esta guerra. Así lo comprendí desde el día en que tomé contacto con el ejército en el frente. El oficial alemán ya no representa a una clase o a una casta (o si la representa al menos ya no hace gala de ello) y los soldados de línea así lo comprenden. Se sienten miembros de una gran familia. Hasta el saludo militar tiene un nuevo sentido. Los soldados rasos lo intercambian entre sí, con lo cual el gesto se convierte en muestra de camaradería más que en señal de reconocimiento a la superioridad del grado. En cafés, restaurantes, coches-comedor, oficiales y soldados se sientan a la misma mesa y se hablan de igual a igual. Tal cosa habría sido inimaginable en la primera guerra y quizá sea algo desacostumbrado en los ejércitos de los países occidentales, incluso en el nuestro. En los campamentos, oficiales y soldados comen del mismo rancho [*]."

No quiero enzarzarme en discusiones académicas sobre la diferencia que va de la disciplina al espíritu de cohesión y combatividad. Todos sabemos que la primera depende del ejercicio de la autoridad; es –según la definición que de ella se ha dado– "la obediencia obligada ante una autoridad externa", y nada puede ocultar su carácter bipolar, la violencia interior que significa. Afirman algunos que si se la impone en forma total se vuelve instintiva, mas el aserto no ha sido corroborado ni por las investigaciones psicológicas ni por la experiencia militar. Resulta así que, aun conservando las estructuras antidemocráticas en el seno del ejército y en el de la sociedad, todos los gobiernos actuales buscan crear, en la población civil y en las fuerzas armadas, el espíritu de cohesión y de combatividad.

Este es un sentimiento del grupo, el sentimiento de unidad ante situaciones de peligro, y hoy día suele surgir



[*] William M. Schirer, *Berlin Diary* Londres, 1941, pp. 395-6.



sólo cuando el grupo se ve amenazado de extinción. Tales situaciones son provocadas por la guerra, pero también por la amenaza de hambre o de sometimiento. Así, el espíritu de lucha de un sindicato en huelga depende del sentimiento de solidaridad del grupo frente a la inseguridad ocasionada por el desempleo, más que de la conciencia política y de la lucha ideológica por la obtención de mejores condiciones de trabajo y de vida.

Lo que fue admirable en el pasado, y lo que debemos plantearnos como aspiración de futuro, es un tipo de sociedad capaz de mantener la cohesión –cosa distinta de la disciplina– en medio de la paz. El sentimiento de projimidad que todos experimentamos espontáneamente al vernos amenazados por una invasión, un bloqueo o una incursión aérea debe plasmar en la búsqueda de una finalidad positiva, en la creación de una sociedad justa, de un estilo de vida natural. Creo que también en esto los fascistas se percataron de una fundamental verdad psicológica (y que desfiguraron poniéndola al servicio de los fines que perseguían). Comprendieron que una sociedad sólo puede fundarse sobre el principio de la asociación. En consecuencia, tenían que abolir las organizaciones existentes, por cuanto estas eran pacifistas e internacionales –es decir, esencialmente difusivas– y remplazarlas por organizaciones nuevas, destinadas a encauzar el espíritu nacional. Pero advirtieron que tal cosa era realizable únicamente por medio de la coerción. Así, el sistema educativo, el movimiento juvenil, el frente del trabajo y la organización del partido no tenían otro norte que la creación de un espíritu más fuerte que el de la disciplina. Empero, la cohesión así lograda no se limitaba a la función biológica de preservación del grupo; se prolongaba en función ideológica: la de la expansión, la imposición, la dominación del grupo. Esto dio lugar a una deformación, pues el origen espontáneo y el crecimiento orgánico de



la asociación se vieron sustituidos por una artificial concepción del estado, impuesta desde arriba, y por un nuevo orden que no era sino orden planificado.

Es necesario tener siempre en cuenta la diferencia existente entre los fines y los métodos del fascismo. Los fines están totalmente reñidos con la democracia, con la razón y con el sentido de responsabilidad. Pero algunos de los métodos –aunque no todos, por supuesto– son más democráticos, más eficaces desde el punto de vista psicológico, y mucho más fructíferos que los empleados por la democracia. Incluso en lo referente a los jefes, los nazis evitaron las crudezas psicológicas que les atribuimos y que inconscientemente imitamos. Creo –y me baso, principalmente, en lo que el propio Hitler escribió en *Mein Kampf,* así como en sus discursos posteriores y en su conducta– que al comprender la suprema importancia del espíritu de cohesión, los nazis adoptaron una concepción del liderazgo por completo diferente de la que se aplica en los colegios privados y las fuerzas armadas de nuestro país. La diferencia es algo sutil, pero al menos debemos reconocer que Hitler era capaz de sutileza.

En su conocida obra *Psychology and Primitive Culture*, el profesor Bartlett Bartlett se refiere a las relaciones entre el jefe y el grupo primitivo, señalando:

> “Es una relación en que el liderazgo no depende en forma principal de la dominación ni de la imposición, sino de una rápida captación de las ideas, los sentimientos y los actos de los miembros del grupo. Vale decir, que el jefe, más que impresionar al grupo, lo expresa. Es una relación –a mi juicio– por completo diferente de la dominación o la imposición.”

“Una rápida captación de las ideas, los sentimientos y los actos de los miembros del grupo”: con esta frase queda bien





definida la cualidad que Hitler dice poseer*. Quien observe sin prejuicios la ejecutoria de Hitler, no podrá negarle cierta representatividad, aunque debemos tener en cuenta que el demagogo empieza siempre por crear una insatisfacción que luego se aplica a explotar en beneficio propio; así gana fáciles laureles aliviando males imaginarios. Mas reconozcamos que para hacerlo debe poseer facultades fuera de lo común. Con respecto a esto, corresponde hacer notar que nos estamos refiriendo al instrumento y no al uso que de él se hace. La intuición para emplear un término al que Hitler solía recurrir puede ser cualidad admirable en un ser humano racional, valioso elemento auxiliar para el poeta, el hombre de ciencia y el ingeniero; pero esa misma cualidad conjugada con una sádica apetencia de poder se convierte en fuerza destructiva.

Repito, pues, que no debemos subestimar los métodos, cosa distinta y aun opuesta a los *motivos* del fascismo. Éstos son el ansia individual de poder y el ansia racial de dominación mundial; mas los métodos que comportan la



*Debido a las particulares circunstancias en que se desarrolló mi existencia, estoy acaso más capacitado que nadie para comprender la vida, la índole de las diversas castas germanas. No porque haya podido contemplar esa vida desde las alturas, sino porque he participado en ella, porque he estado dentro de ella, porque el destino –en un momento de capricho, tal vez obedeciendo los designios de la providencia– me arrojó en el seno del pueblo, en el seno de las grandes masas.

Porque durante años fui uno de tantos entre los obreros de la construcción y tuve que ganarme así el pan de cada día. Y porque durante la guerra, una vez más ocupé mi lugar entre las masas, combatiendo como soldado raso; porque después la vida me elevó hacia otros estratos (*Schiphten*) de nuestro propio pueblo, conozco a éste mucho mejor que quienes han nacido en las clases altas. Así, el Destino me ha preparado quizás mejor que a nadie para ser el intermediario –creo poder decir que un honrado intermediario–, entre ambas partes.” (Discurso del 10 de mayo de 1930, 0. cit., vol. I, p. 862). Esta postura de “honrado intermediario” diferencia a Hitler de casi todos los líderes del pasado y del presente. Los dirigentes demócratas (Churchill, Roosevelt) proceden, generalmente, de las clases altas; pero si han salido del mismo nivel que Hitler (Ramsay Mc Donald, por ejemplo) hacen de su origen una virtud o, por el contrario, lo desprecian. Hitler es el único, creo, que trata de mantener esta postura de “hombre independiente”.

guerra, la persecución y la bestialidad en todas sus formas incluyen también el surgimiento de la unidad del grupo y la entrega a un ideal común, rasgos, todos estos, que a nuestro juicio forman parte de la democracia. Hacia el final de *Mein Kampf* dice Hitler: *“Si el pueblo alemán hubiera poseído este sentimiento de unidad a lo largo de su evolución histórica (como ocurrió en otros pueblos), Alemania sería hoy reina y señora del mundo”*. Y en otro paso de la misma obra afirma que, en el ario, el instinto de la conservación habla alcanzado sus formas más nobles *“porque somete su propio yo a la vida de la comunidad, y, de ser necesario, a ella lo sacrifica”*.

Al leer esto no podemos sino lamentar que tal sentimiento de unidad y de sacrificio haya sido puesto al servicio de la conquista del poder individual y de la dominación racial. Pero hacerlo equivaldría a desconocer la realidad de la neurosis en que tiene su origen la apetencia de poder. Hitler debió su extraordinario éxito a los impulsos sádicos masoquistas que lo poseían, y éstos, a su vez, encuentran explicación en los antecedentes del personaje: en el artista fracasado, reñido con su clase y rechazado por la clase que ansiaba integrar; en el típico desclasado, individuo de quien la neurosis hace presa con mayor virulencia. El éxito de un hombre así radica en el hecho de que su neurosis personal representa la neurosis colectiva de una nación, la cual también ha visto frustrado su deseo de expandirse, de gozar de una posición superior en el concierto de las naciones. En sus anhelos masoquistas, ese pueblo se someterá de buena gana al poder absoluto de un jefe, y a cambio de ello sólo pedirá una libertad: la de satisfacer el aspecto sádico de su neurosis persiguiendo a alguna minoría, a alguna clase humillada. De ahí el papel que desempeñó el antisemitismo en la evolución del fascismo alemán.



Con lo antedicho espero haber demostrado la peligrosa ambigüedad latente en ese clamar por el advenimiento de



un jefe, en ese fiarse de un conductor popular, que en tiempos de guerra caracteriza a las democracias y al fascismo por igual. A mi ver, esto no sólo indica debilidad; es, también, un síntoma de cansancio bélico: constituye, sin duda alguna, el síntoma de un estado latente de fascismo. Si la democracia quiere conservar los rasgos que la diferencian del fascismo, no debe caer en concesión alguna en lo referido al liderazgo. Éste, entendido como dominación de la colectividad por parte de una figura individual o de una minoría, es el principio declarado del fascismo. Queda por saber, desde luego, si la democracia, en cuanto organización militante, puede prescindir de dicho principio. Lo que necesitamos –según se nos repite día tras día– es una jefatura mejor y más fuerte. Pero esto implica una aproximación cada vez mayor al fascismo. Sólo los fascistas han creado una forma de liderazgo eficaz: el liderazgo eficaz es el fascismo. En oposición al principio del liderazgo sólo se yergue el principio de la igualdad, que también es absoluto; la igualdad es un término matemático que expresa cantidades exactas. No admite concesiones; por eso, cuando alguien pretende atemperar dicho principio en nombre de la eficacia o la capacidad, sé que estoy en presencia de un fascista. Se podrá decir, que la igualdad no es racional, puesto que los hombres no nacen iguales, no reciben de la naturaleza iguales dotes, y que, por lo tanto, no merecen vivir en igualdad de condiciones. Pero yo no sostengo que el principio de la igualdad constituya una doctrina racional [*].



[*]Matthew Arnold, sin embargo, afirma que el amor a la igualdad es una expresión natural del instinto de expansión. "Se pueden esgrimir mil argumentos en favor de la desigualdad, así como se pueden utilizar otros mil en favor del absolutismo. Pese a ello, la desigualdad, como el absolutismo, topará siempre con una objeción insuperable: ambos anulan un instinto vital, por lo cual, al contrariar a la naturaleza, se oponen a nuestra humanización". Otra observación indica que este es, en el fondo, el mismo argumento empleado precedentemente: "La desigualdad es perniciosa porque a unos halaga y regala en demasía, mientras que a otros los torna groseros y envilecidos." *Mixed Essays* (1879).

Por el contrario es un dogma irracional, una mística. Establece que por lo mismo que los hombres no nacen iguales, por lo mismo que no han recibido iguales dotes, deben, en interés de todos, reconocer un denominador común al cual debemos todos aspirar y más allá del cual nadie debe aventurarse. Digo, con plena conciencia, que si no nos inspira esta mística o mítica idea de la igualdad social, no podemos creer en la fraternidad humana.

De aceptarse este dogma, queda en pie la cuestión práctica. ¿Cómo darle expresión en la organización de una colectividad moderna? Bernard Shaw, que comprendió la necesidad de tal dogma, creía que sólo podría dársele expresión práctica por medio de la igualdad de ingresos. Ello, por supuesto, significa seguir atado al concepto del hombre económico, cosa inevitable en un socialista fabiano a la vieja usanza, como era Shaw.

La igualdad de ingresos bien podría ser la expresión externa de la igualdad de condición social; pero, ¿en qué otras formas más fundamentales, puede expresarse la igualdad?



Resulta curioso que nos veamos obligados a buscar respuestas a este interrogante porque, pese a las desigualdades sociales y económicas que existen en Inglaterra, hemos gozado en teoría –y algo también en la práctica– de eso que denominamos la "igualdad ante la ley". Las leyes podrán ser injustas, podrán ser expresión de los prejuicios sociales del hombre antes que de la equidad natural; pese a ello se ha tratado, durante siglos, de aplicarlas en forma igual a todos los hombres[*].

En realidad, uno no acierta a separar la idea del derecho de la idea de la equidad, y esta actitud es tan corriente, es

[*]¡Cuando se la aplica! Bien sé que mucha gente no puede darse el lujo de recurrir a los tribunales, pero esta injusticia es de orden económico y no legal. Debo aclarar, también, que me refiero a la administración de la ley en Gran Bretaña y no a su aplicación en España por ejemplo.



una concepción tan lógica –dirán algunos–, una tradición tan arraigada –dirán otros–, que se nos pasa inadvertido el hecho de que tal estado de cosas no es en modo alguno inevitable. Bajo el fascismo vimos surgir una concepción opuesta del derecho: había un derecho para los alemanes y otro para las razas que éstos habían subyugado; un derecho para los arios y otro para los judíos. Más adelante Hitler obtuvo la derogación del procedimiento legal en Alemania y puso su voluntad por encima de la idea de equidad.

La jerarquía social que aceptamos casi como si fuera un orden natural es tan antinatural e ilógica como la concepción que establece un derecho para los ricos y otro para los pobres, uno para los alemanes y otro para los polacos.



No hay aristocracias *naturales*, aunque pueda haber aristocracias cultivadas artificialmente, linajes de seres humanos como hay castas de ganado. Clase alta y clase media, alta y baja clase media, clase obrera... ninguna de ellas corresponde al orden de la naturaleza: son, todas, expresión de las desigualdades económicas, desigualdades que a veces han perdurado durante varias generaciones. Sufrieron alteraciones continuas no sólo por causa de los cambios de fortuna sino también por obra de esos desplazamientos que los sociólogos denominan circulación de las *elites*. Tal proceso se limita a explicar el hecho biológico de que el lujo y el ocio, a la postre, debilitarán a la clase que disfruta de ellos, y explica, a la vez, que esa clase se hundirá y será reemplazada por otra que ha llevado una vida más saludable. Pero la circulación de las *elites* –idea cara a los teóricos fascistas– tampoco es un fenómeno natural. Por lo menos, no es más "natural" que la circulación del agua hirviendo contenida en un caldero: constituye expresión de las desigualdades de la vida social, de las desigualdades en cuanto al trabajo, la alimentación y el esparcimiento. Iguálese la temperatura del agua, y ésta dejará de circular; iguálense las condiciones sociales,

permítase que todos lleven una vida razonable, y se habrá acabado la circulación de las elites.

Con esto, el filósofo fascista –y también algunos filósofos que se dicen demócratas– cree tenernos en sus manos. ¡Ah! –exclama–. ¿Conque no hay circulación? ¡Pues eso quiere decir que hay estancamiento!

Justifican la guerra sólo con ese argumento: el de que la guerra impide el estancamiento social y favorece el ascenso de la sangre nueva. La metáfora de la circulación permite adoptar una convincente actitud retórica. Pero la metáfora no es más que eso: una figura del lenguaje, un mito. ¿A qué tanta agitación, a qué tanto afanarse? ¿Acaso la naturaleza no nos ofrece también las metáforas del equilibrio y la simetría, del equilibrio y el reposo? El mejor fruto crece en el huerto cercado. Las aguas más serenas son las más profundas. El hombre de mente serena es dueño del universo. Vemos, pues, que es muy fácil encontrar, e inventar, metáforas convincentes de tenor contrario. La filosofía china abunda en ellas. El universo también. Sé que el hombre de ciencia puede presentarnos el cuadro aterrador de mundos que se desintegran, de soles que estallan y planetas que se enfrían; que puede mostrarnos el espectáculo de la naturaleza tinta en sangre y erizada de garras y dientes. Pero los hallazgos capitales de la ciencia apuntan a la existencia de un designio pleno de sentido: la periodicidad de los elementos, la estructura de las moléculas, las leyes universales que subyacen en las formas orgánicas son hechos con los que cualquier hombre sensato puede construir las bases de una filosofía positiva.

El gran filósofo chino Lao Tse formuló las tres reglas de la sabiduría política, las cuales recomiendan: 1) abstenerse de las guerras de agresión y de la pena capital; 2) absoluta sencillez en el modo de vivir; 3) no imponer autoridad.

Estas tres reglas expresan el sentido verdadero de la igualdad social. Implican que ningún hombre tiene derecho



a imponer su autoridad a otro, y de la misma manera, que ninguna nación tiene el derecho de imponer su autoridad a otra. Si ni hombres ni naciones ejercen tal autoridad, podrá existir la igualdad política. En cuanto a la segunda regla, que recomienda la sencillez en el modo de vivir, tampoco anda muy lejos del concepto de igualdad. Pues la complejidad económica del mundo moderno, que implica la existencia de jerarquías económicas y de desigualdades en los ingresos, que implica una concepción económica del hombre mismo, reduciendo al ser humano a la categoría de mercancía, como puede serlo la carne congelada, se debe a la afiebrada apetencia de lujo. La regla de Lao Tse no nos niega la abundancia; sólo el hombre frugal –dice– está en condiciones de ser pródigo. Y es verdad, pues si no hay abundancia la igualdad sólo se podrá imponer por medio de la autoridad. Trotski lo expresó cierta vez en forma muy vívida: si hay escasez de artículos en las tiendas, la gente formará colas; y si hay colas en las calles será necesario recurrir a la policía para mantenerlas en orden. La ley, podríamos decir, es la expresión de la necesidad.



Pero es hora ya de que estas observaciones conduzcan a una conclusión. He cuestionado el culto del jefe; afirmo que es la negación del principio de la igualdad. Como contraparte de este culto encontramos un estado de irresponsabilidad social, fenómeno al que podía haber dedicado más espacio. Pero los síntomas de sumisión, letargo y apatía no es preciso discutirlos. Desearía señalar, empero, que no se dan sólo entre la gente políticamente inculta; en efecto, no conozco ejemplo más acabado de irresponsabilidad que la conducta observada por los sindicatos en estos últimos treinta años. Además de haberse mostrado reiteradamente incapaces de lograr la unidad internacional de los trabajadores, han tenido miedo de asumir las responsabilidades que estaban a su alcance dentro de las fronteras nacionales. Así, me tocó oír

decir a uno de los funcionarios más destacados del gremio del transporte que los sindicatos británicos carecían de capacidad directiva para administrar sus industrias, y que, por lo tanto, su política debía ser de transacción y control junto con los patrones. Este es un ejemplo de lo que quiero decir cuando hablo de irresponsabilidad, actitud que quizá merezca un calificativo más fuerte.

La responsabilidad colectiva es el polo opuesto del liderazgo y el complemento obligado de la igualdad. Si cada individuo es miembro responsable del cuerpo social, no habrá necesidad de control externo. El cuerpo actúa como conjunto orgánico, y lo hace espontáneamente. Los miembros del cuerpo político se diferencian, claro está, por su función; uno es labrador y el otro es ingeniero, una es enfermera y el otro médico; y entre todos ellos hay algunos cuya función consiste en coordinar la de los demás. Son los organizadores y los administradores, los directores, indispensables en la compleja sociedad industrial; pero no veo por qué el coordinador ha de tener posición y paga superiores a los del creador, el trabajador. Aquél debe la situación de preeminencia y el prestigio de que disfruta hoy en día no a la naturaleza de su trabajo, sino al hecho de que ejerce el control directo de los instrumentos de producción. En una sociedad natural su función sería tan poco notoria como la del guarda agujas que desde su casilla regula el tránsito ferroviario*.



Por lo que a mí toca, creo que la vida debe simplificarse muchísimo; que buena parte de la complejidad moderna es tan sólo la complicación final de esa enfermedad que llamamos civilización.

*Las pretensiones que este grupo alienta en el sentido de formar una nueva clase gobernante –fenómeno tan bien estudiado por James Burnham en *La revolución de los directores*– son consecuencia inevitable del culto del liderazgo en la civilización maquinista.



Pero incluso una sociedad complicada como la nuestra puede ser funcional, y no veo por qué razón todas las funciones –que son igualmente necesarias para el bienestar de la colectividad, no han de gozar de igualdad. Este es, de todos modos, el significado correcto del comunismo, y en tal sentido el comunismo –el de Kropotkin y no el de Marx– constituye la única salida frente al fascismo.

Aun conociendo todo esto mis adversarios preguntarán: ¿cómo lo pondría usted en práctica? Es preciso que alguien formule planes, establezca una línea de acción, tome decisiones en nombre de la colectividad. De acuerdo; pero recordaré, al respecto, la distinción –ya citada en este ensayo– que el profesor Bartlett hace entre dos tipos de liderazgo, entre el conductor que impresiona al grupo imponiéndole su autoridad y el que lo expresa haciéndose eco de sus ideas, sus sentimientos y sus actos. En una comunidad de hombres libres sólo hay lugar para este tipo de conductor. ¿Y cuál es el conductor que expresa las ideas, los sentimientos y las aspiraciones del pueblo? Nadie más que el artista, el poeta. Tal, la conclusión a que me ha llevado todo lo antedicho. No es idea mía –ya la expresó Platón y la revivió Shelley– la de que el único individuo a quien la sociedad debe aceptar por conductor es el hombre de imaginación, el poeta y el filósofo sobre todo, pero también el hombre capaz de presentar ideas en forma de pintura y escultura o a través del medio –más eficaz y directo aun– de la obra teatral. Demás está decir que no ha de aceptarlo por la valoración que éste haga de sí mismo. Ya señalaba Platón algunos rasgos que a toda costa debían evitarse.



Pues hay buenos y malos artistas, y estos últimos son más peligrosos, casi, que los malos políticos. Así, por ejemplo, si queremos analizar la personalidad de Hitler con resultado cierto, debemos empezar por el artista chapucero antes que por el político ambicioso. En consecuencia, un pueblo libre debería tener muy aguzado el sentido crítico. Tal pueblo no existe hoy ni en Inglaterra ni en ningún país del globo. Para que exista es preciso crear un sistema educativo y unas condiciones ambientales que den prioridad a las cosas que la merecen; que prescinda del poder, del dinero, de la lucha competitiva, y que ponga término a las deformaciones que, por su causa, sufre nuestra estructura social y padecen nuestras concepciones pedagógicas.

El mal que nos aqueja, el mal que –incrustado en la sustancia de nuestro vivir– nos hace indignos de la igualdad e incapaces de plasmar una democracia verdadera, es el mal de la autoridad. De la autoridad del capataz y del patrón, del capitán y del gobernante. Pero el mal supremo es la autoridad impuesta al niño, porque destruye la sensibilidad naciente –sobre la cual deben fundarse el discernimiento y el gusto– y, en la tierra donde ésta debió germinar, planta la simiente del sadismo y del masoquismo. Piensen, sino, en la autoridad del maestro que se yergue como ejemplo temprano del matón, como inspiración primera del tirano. Él es quien trasmite su credo del mando al capitán del equipo deportivo, al mejor alumno de la clase; él es quien infecta de ambición y orgullo las mentes inocentes. ¿Cómo podemos esperar el advenimiento de una sociedad libertaria si nuestro sistema educativo está organizado sobre la base del principio autoritario? Implantemos la igualdad en las escuelas, exhortemos a los maestros a que obren como guías y compañeros antes que como jefes y amos, y así habremos echado los cimientos de una sociedad orgánicamente libre.



"En los estudios del hombre que ha nacido libre no ha de haber trazas de esclavitud." Estas palabras de Platón deberían estar grabadas sobre las puertas de todas nuestras escuelas y universidades, porque expresan la única condición en que es posible fundar una sociedad de hombres libres.





Una civilización edificada desde abajo

Atareados por la labor que tenemos entre manos, la mayoría de nosotros no se deja acuciar gran cosa por la impaciencia de lograr progresos considerables y visibles; pero, servidores de una causa, alienta en nuestro pecho la esperanza, y ésta, dando alas a nuestra visión, la hará saltar por sobre el lento transcurrir del tiempo y nos hará vislumbrar el día victorioso en que los millones de hombres que hoy viven en la oscuridad sean tocados por la luz del arte hecho por el pueblo y para el pueblo, delicia de quien lo crea y de quien lo goza.

William Morris*, The Beauty Life.*

Ciertos problemas generales referentes a la función social del artista quedan desatendidos porque no son problemas prácticos de diseño relacionados con determinados objetos y determinadas industrias. En la discusión solemos simplificar los factores incluidos en ello. Pensamos en el proyectista, en el individuo a quien hemos de poner en relación con el objeto. Pensamos en el fabricante, individuo a quien es preciso convencer de que emplee al proyectista. Y, por último, si somos considerados, pensamos en el consumidor, individuo a quien es preciso convencer de que compre el objeto diseñado. Todo ello parece ser nada más que una serie de eslabones a cada uno de los cuales hay que dar conciencia de la existencia de los demás para formar cada cadena.

Pero la cosa no es tan simple en realidad. Así como los economistas descubren que su hombre económico –el Robinson Crusoe de los libros de texto– tiene poca o ninguna relación con el hombre masa de la sociedad moderna, así nosotros descubrimos que no cabe considerar al proyectista, al fabricante y al consumidor como unidades

aisladas. Todos ellos forman parte de un complejo social que no es posible desintegrar, lo cual significa que el todo es algo más que la suma de sus componentes.

Resulta, pues, que no estamos hablando de unidades simples y aisladas, sino que nos referimos a grupos sociales, vocacionales, nacionales; que nos hallamos frente a los llamados factores psicológicos, vale decir, ante hábitos y costumbres que tienen su origen en la tradición y en las supersticiones, en los planos inconscientes de la personalidad humana.

Podríamos expresarlo con aquel viejo proverbio inglés: “Puedes llevar el caballo a la fuente, pero no puedes obligarlo a beber.” Serán vanos cuantos esfuerzos hagamos para mejorar el diseño, la forma de los objetos, si no logramos persuadir al público de que lo adopte. Pero, en caso de que lo hiciera, no se expresaría con ello una necesidad real. En efecto: imposible persuadir al caballo a que beba; beberá si tiene sed. Debe surgir en el público, por lo tanto, un gusto natural por los objetos de diseño acertado, y ese gusto ha de ser parte de un normal estado de salud.



Para definir el dogma al cual adhiero –dogma cuya validez podría probar, de ser necesario, con datos de orden biológico y sociológico– diré que el instinto que nos inclina hacia la forma armoniosa es posesión innata de todo ser humano en quien el buen gusto no haya sido deformado. Por una de esas ironías de la historia, el salvaje y el campesino conservan –pese al sucederse de los ciclos de la civilización– el instinto infalible de la forma apropiada. Esos seres primitivos no tienen “cabeza” –como diríamos nosotros– para diseñar un automóvil o un teatro al aire libre, pero jamás yerran cuando se trata de una escudilla o de un cesto, de una manta o de una barca.

De ello surge, lógicamente, que todo se reduce a la educación. O sea que si no corrompemos el gusto de los niños, la inclinación instintiva hacia la forma correcta

podrá desarrollarse libremente y, poco a poco, se irá decantando el gusto de nuestros contemporáneos.

Es cosa por todos admitida que la implantación de un buen sistema pedagógico contribuirá decisivamente a operar tal reforma. Pero cuando se enfoca este aspecto del problema con intención de pasar a los hechos, surgen dificultades insuperables. No se trata de aumentar el horario escolar agregando una hora dedicada a estudios de arte ni de dar carácter obligatorio a los cursos de manualidades, hasta ahora optativos; no se trata, siquiera, de conseguir maestros capacitados para esta función. Si nos aplicamos a solucionar el problema de esta manera, nos veremos en la necesidad de revisar los programas en todas las fases del sistema educativo, pues no sólo debemos crear las condiciones –tiempo y oportunidad– propicias a la enseñanza positiva de la plástica sino que también estamos en el deber de velar porque en ningún otro aspecto del sistema pedagógico existan tendencias opuestas que anulen el efecto de las condiciones así creadas. En otras palabras: de nada sirve fomentar el ejercicio creador y crítico del impulso estético infantil si al mismo tiempo, en otros sentidos, nuestros métodos de enseñanza inhiben y deforman ese impulso. Es preciso restablecer el equilibrio entre la actividad intelectual y la instintiva. Reconozcamos francamente el hecho de que la gozosa expresión del ritmo, la armonía y el color nada tiene que ver con la lógica, la razón, la memoria y demás fetiches intelectuales. No es que yo sea anti intelectualista; tampoco digo que debamos fiarnos de los instintos en todos los asuntos de la vida. Digo, sí, que nuestro sistema pedagógico se inclina excesivamente hacia el lado intelectual; que la racionalización del niño neutraliza su impulso estético y que a ella se debe la triunfante fealdad de nuestra época.



Pero las dificultades pedagógicas no se agotan con este inmenso problema. Podemos educar al niño en



la escuela; sin embargo se produce, fuera de ella, otro incesante proceso educativo: el de la influencia del medio. Inútil es desarrollar el impulso creador y la capacidad de apreciación en el niño si lo obligamos a frecuentar un feo edificio escolar; si son feas las calles que atraviesa para volver a su hogar; si fea es su casa y feos los objetos que, una vez en ella, lo rodean. Así, insensiblemente, nos adentramos en el problema social. La educación, por sí sola, no basta, porque la educación será parcial y hasta puede resultar imposible en medio de la caótica fealdad que ha creado la época industrial.

Estas reflexiones pueden llevarnos a la conclusión de que es imposible hacer nada bueno en esta esfera mientras no cambie el sistema social. Tal parece ser la conclusión lógica e inevitable a que hemos llegado. Pero al mismo tiempo debemos guardarnos muy bien contra la idea de que sólo la transformación social es capaz de garantizar la realización de nuestros objetivos.



Con respecto a ello, cualquier exposición internacional de cierta magnitud resulta ilustrativa. Allí se exhiben, una junto a otra, las muestras del arte industrial de todos los países del mundo. Es posible criticar las muestras observando que tal o cual pabellón no representa las excelencias de que es capaz este o aquel país. Pero, así y todo, veremos lo bastante como para establecer ciertas conclusiones generales de carácter negativo. Resulta imposible encontrar una ley de correspondencia entre el nivel artístico de los productos de los países representados y las instituciones sociales o políticas existentes en dichos países. Resulta imposible afirmar que, a todas luces, los estados totalitarios llevan ventaja a los democráticos en lo tocante al diseño industrial; imposible, también, trazar correlaciones entre arte y política. Tal vez el mejor diseño industrial sea el de pequeños países democráticos –aunque capitalistas– como Holanda, Suecia y Finlandia.

Pero aunque podamos discutir en detalle sobre los méritos relativos de las distintas muestras nacionales exhibidas en tal exposición, convendremos en un punto –que es lo que pretendo demostrar–: ningún sistema determinado –sea el fascismo, el comunismo o el capitalismo– garantiza por sí mismo la belleza y la precisión de la forma en los objetos de uso diario.

Fácil es ver que muchos de los rasgos decadentes y feos que aquejan a esos objetos se deben al sistema industrial imperante. Las penurias, la falta de tiempo libre y –como consecuencia de ello– la ignorancia y la opacidad intelectual que tantos seres humanos padecen durante toda su existencia constituyen los aspectos sociales de un sistema que, al alejarlos de todo cuanto signifique calidad, les niega discernimiento para percibirla. También es dable sostener que el propio mecanismo del sistema impide el florecer de la calidad artística, por obra de la división del trabajo, los métodos de producción en masa y los retaceos de material que impone la política de lucro. Pero, en justicia, corresponde señalar que el sistema, aun bajo la motivación económica actual, puede producir –y lo hace– muchos objetos poseedores de calidad estética, y que sólo el prejuicio anti industrial nos impide advertir esas cualidades. Me refiero a los aviones, los automóviles y otros productos típicos del sistema industrial moderno, en modo alguno carentes de esos elementos de belleza que vemos en el arte clásico. No quiero insistir sobre este aspecto del problema, pero el mismo puede servir para indicarnos que no hay forzosamente correlación entre las características económicas –e incluso éticas– del sistema industrial y los méritos estéticos de los productos de ese sistema.



Veamos ahora el testimonio ofrecido por Rusia. En una inmensa zona industrial –la sexta parte del mundo– la revolución destruyó el viejo sistema económico, estableciendo un nuevo orden social que gradualmente ha





ido eliminando el lucro y dio a los trabajadores el control indirecto de los procesos productivos. Pese a ello, los rasgos técnicos de la producción capitalista siguen en pie, e incluso se han intensificado. Así, se practican la división del trabajo y la producción en masa; las jornadas laborales son prolongadas y aunque la pobreza aguda ya no existe, tampoco hay abundancia. Aun hoy, la de Rusia, es economía monetaria y economía de la escasez. Los trabajadores perciben salarios acordes con el tipo y la cuantía de su labor, y cuanto más producen más se les paga. No es necesario que me refiera al sistema soviético en todos sus detalles; además, el mero hecho de enunciarlos puede dar lugar a controversias. El rasgo más general y significativo de la economía soviética, el que la distingue de nuestro sistema económico, así como del sistema imperante en cualquier otro país del globo, está dado por su centralización, ejercida en total beneficio del pueblo. Esta centralización no sólo quiere decir que se planifican, en escala nacional, el monto y la calidad de los bienes a producir, sino también que es posible controlar la calidad de los mismos. Y grandes esfuerzos se hacen con este objeto. Los artistas y los diseñadores, organizados en cooperativas, ponen sus servicios a disposición de las fábricas y los soviets. Todos sabemos que los museos y las exposiciones desempeñan un papel importante en la vida social del país y que, amén de estos estímulos, se ofrecen al artista alicientes aún más directos. "Todos los años –dice, una autoridad en la materia[*]– el Consejo de Comisarios del Pueblo ofrece un premio en metálico a quienes se han destacado en el cultivo de las artes. En 1941 estas recompensas fueron otorgadas en el terreno de la música, la escultura, la pintura, el ballet, el cine, la arquitectura, el teatro, la ópera, la dramaturgia, la

[*]Maurice Hinds, *Russia Fights* on, Londres, 1943.

narrativa, la poesía y la crítica literaria. En cada una de estas actividades, de tres a cinco artistas reciben un primer premio de 100.000 rublos, y de cinco a diez, un segundo premio de 50.000." Esta promoción de la cultura sigue practicándose hasta hoy.

Parecería, pues, que Rusia fuera un paraíso terrenal para el artista, y no cabe duda, en efecto, de que en la URSS se lo trata con más respeto que en los otros países del mundo. Citaré, al efecto, las palabras de la conocida escultora norteamericana Emma Lu Davis:

> "Fui a Rusia en la primavera de 1935. Quería ver cómo estaban organizados los artistas, cómo se los utilizaba en el ordenamiento de la vida y qué efecto tenía sobre las artes el patrocinio socializado de las mismas. Comprobé que, en los aspectos social y económico, el artista soviético goza de una situación inmejorable: su condición de afiliado al sindicato le da derecho a gozar de protección y a usufructuar los beneficios de la seguridad social; por lo demás, nunca le falta empleo ya que, por su magnitud, los programas arquitectónicos y decorativos dan lugar todas las variedades de la obra artística... con excepción de la obra de calidad. No es por culpa del socialismo, creo yo. Los artistas soviéticos no están más regimentados que sus colegas de otros países, Pero sucede que el gusto popular se inclina, en materia de pintura y escultura, hacia los estilos chillones y ordinarios. En Rusia no hay una base popular, inteligente y amplia, de apreciación de las cosas bellas. La tradición de la pintura popular rusa desapareció junto con el último icono, hace cuatrocientos o quinientos años. Desde entonces no ha quedado en pie sino una tradición inferior de academicismo pictórico y escultórico[*]."



[*] *Americans, 1942,* Nueva York, Museum of Modern Art, p. 44.





De todos los testimonios que hemos podido recoger sobre la situación del artista soviético se desprende que, pese a lo profundo del cambio operado en el sistema económico y pese al intenso fomento de las artes por las autoridades, no ha habido asomos de renacimiento artístico. A pesar de las cooperativas apoyadas por el Estado, a pesar de los cuantiosos premios en metálico y de los honores oficiales, a pesar de su economía centralizada y planificada, Rusia no es capaz de ofrecer a la admiración del mundo piezas de alfarería superiores a las de Staffordshire, piezas de cristalería superiores a las de Suecia, muebles superiores a los de Finlandia, películas superiores a las de Hollywood, obras de pintura y escultura superiores a las de Francia e Italia. En teatro, ópera y ballet está a la par de los demás países europeos, y puede que los supere; mas recordemos que estas manifestaciones artísticas tienen en Rusia una larga tradición de excelencia y que no se hallan en relación directa con el sistema económico.

Este hecho, muy significativo e inquietante, merece un análisis desapasionado, libre de todo prejuicio político. Pues se trata de un problema científico: una nación ha tomado ciertas medidas para obtener ciertos resultados; en un aspecto, el experimento fracasó. Los demás países están a punto de iniciar idéntico ensayo. Guardémonos de cometer el mismo error.

Creo que el error estriba en esto: no es posible imponer una cultura desde arriba; la cultura debe surgir desde abajo. Nace del suelo, de los hombres, de su vida y de su trabajo cotidianos. Es expresión espontánea de la alegría que el vivir y el trabajo nos deparan. La alegría, impalpable cualidad del espíritu, no puede imponerse por decreto. Debe ser un inevitable estado de ánimo nacido de los procesos elementales de la vida, un subproducto del natural desarrollo del hombre. Evidentemente, hay condiciones materiales que favorecen su aparición. Así, no puede ser



alegre un pueblo azotado por el hambre, agobiado por la miseria, ensangrentado por la guerra, subyugado por la opresión. Desgraciadamente, el pueblo ruso ha padecido hambre, miseria, guerra y opresión. No podemos, pues, juzgar con frialdad académica la calidad de su cultura artística. Pero me parece evidente que la opresión más dura vino de adentro. Uno de los observadores antes citados –Maurice Hinds, autor de varias obras donde pone de manifiesto sus simpatías hacia el régimen soviético– dice más adelante, refiriéndose a los hombres y a las mujeres que rivalizan por la obtención de los premios que ofrece el gobierno: “Se han visto obligados a ceñirse al lenguaje y al pensamiento políticos del Kremlin, que con mano férrea, sin hacer concesiones a las diferencias de voluntad o de opinión, ha impuesto sus fórmulas de vida, su acerada resolución de hacer del país una inmensa fortaleza militar.”

Quien conozca la eficacia de esa inmensa fortaleza militar y sepa lo que ella significó para la propia seguridad de Inglaterra –y hasta para su supervivencia– durante la segunda guerra mundial, no tiene derecho a criticar el implacable objetivo que se propusieron los dirigentes rusos, pese a cuantas insuficiencias culturales haya comportado su obtención. No tenemos el derecho –la insolencia, diría– de criticar a Rusia por ello, puesto que también nosotros nos hemos fijado ese objetivo. Para comprobarlo, basta observar los procesos sociológicos que se desarrollan ante nuestros ojos. Si lo hacemos con espíritu científico y realista, llegaremos a la conclusión de que esta dirección centralizada de las artes y de todas las formas de expresión artística ha logrado en Rusia lo contrario de lo que se proponía. Este gigantesco experimento moderno –así como el experimento, aun más amplio, de la evolución humana– nos enseña que el arte sólo puede florecer en una atmósfera de libertad. Los artistas pueden gozar de prosperidad bajo una tiranía; de ahí que los dictadores,



conscientes del juicio de la historia, traten de tejer un manto de cultura para esconder sus fechorías. Pero el juicio de la historia es absoluto, y el arte –muerto el tirano, muertos los artistas– queda sometido al juicio de leyes que no son económicas ni utilitarias, sino puramente estéticas.

Creo que de todo esto surgen algunas consecuencias amplias. A mi juicio podemos afirmar que una cultura dotada de vitalidad requiere, en primer lugar, un sistema económico que garantice cierto estado de seguridad a una clase social y, preferentemente, a todo un pueblo. No confundo seguridad con riqueza, y ni siquiera con desahogo material, pues es cosa harto sabida que algunas de las formas más preclaras de arte han sido obra de campesinos y hasta de esos a quienes llamamos salvajes. Segunda conclusión: para que exista una cultura dotada de vitalidad debe existir libertad del espíritu: libertad para expresar sentimientos y aspiraciones sin temor al castigo. Seguridad y libertad son las condiciones externas necesarias para el surgimiento de una gran cultura. Pero las condiciones externas no bastan, y ningún sistema social –regimentado o liberal, totalitario o democrático– dará origen a un estilo de arte autóctono si ese estilo no está cimentado en el gusto natural del pueblo todo. Esta es la indispensable condición interna que, si bien tiene su aspecto externo –el cual podríamos definir como vitalidad–, constituye, en realidad, una energía espiritual. No puede el individuo cultivarla en forma consciente; ella es fruto de la integración social, de la satisfacción de las necesidades comunes, de la ayuda mutua y de la unidad de aspiraciones.



He dicho que, en cuanto individuos, no podemos cultivar conscientemente esa energía espiritual: con ello quiero significar que no podemos inspirarla merced a la predicación ni difundirla por medio de la propaganda. Pero, naturalmente, podemos y debemos crear condiciones propicias a su florecimiento. Y entre estas condiciones se cuenta –además de la seguridad y la libertad, indispensables para el artista en cuanto individuo– un sistema educativo cuyos ideales y métodos sean de tendencia social antes que individualista. Ya he tratado este asunto en otro libro*, pese a lo cual estoy obligado a explicar mi criterio sobre el punto. La palabra "educación" implica muchas cosas, pero, tal como se la practica hoy en día, constituye un proceso de individuación, de desarrollo individual o de cultivo de ciertas cualidades –lo que políticos y maestros denominan el "carácter"–, cualidades que distinguen al individuo de su grupo o de su ambiente. El desarrollo de tales cualidades en el individuo es cosa muy necesaria, e indispensable para la variedad que caracteriza el estilo de vida democrático. Pero, en sí mismo, este tipo de educación opera un efecto desintegrador en lo social; por ello debe ir acompañado de algún proceso que corrija la tendencia hacia la desintegración y que opere el retorno del individuo a la unidad social. En las sociedades primitivas –notables, casi siempre, por la cohesión de su cultura y la vitalidad de su modo de vivir– existe ese proceso. En vez de "educación" hay en ellas ciertos ritos de "iniciación" que insertan al individuo dentro de la sociedad, que lo fusionan con el grupo. Ese mismo término –"iniciación"– lo empleamos en relación con ciertas comunidades religiosas, y siempre en el sentido de llevar hacia "adentro", nunca en el de empujar hacia "afuera". La educación debe equilibrarse con la iniciación, con el proceso que, insertando al individuo en la comunidad, le da conciencia de su vida colectiva, de sus ideales y aspiraciones colectivos. Los intentos enderezados a la constitución de movimientos juveniles prueban que comprendemos esta verdad, siquiera sea en forma vaga. Pero estos no son sino remiendos sociales,



*_Education trough art,_ op. cit.



y yo me refiero a algo de alcance mucho más amplio, de carácter mucho más hondo e íntimo de una concepción de la educación que desde el jardín de infantes busque desarrollar el espíritu solidario, gracias a la cual cada aula sea un taller; cada escolar, un novicio dedicado a iniciarse en los misterios del arte y de la ciencia; cada lección, una actividad de grupo. Hablo de una concepción pedagógica que una e inspire a los individuos, creando esa conciencia colectiva, energía espiritual de los pueblos y única fuente de su arte y de su cultura.

Si esto es verdad, si se acepta esta interpretación de hechos evidentes, nuestra línea de acción debe cambiar. Es muy fácil –yo también he caído en ello– abandonar la lucha por la consecución de objetivos inmediatos con la esperanza de que la revolución social lo cambie todo y realice, entre otras, la finalidad que tan vanamente tratábamos de lograr. Pero la experiencia de estos últimos años prueba que no es así. Ninguna revolución social o económica ha mejorado el gusto popular. Por el contrario, el aumento de bienestar económico y social de un sector del pueblo trae consigo –si al mismo tiempo no se implanta un sistema educativo inteligente– un aumento de la vulgaridad y del mal gusto populares.



Ello significa que debemos luchar, ahora y siempre, por nuestros objetivos. Esta lucha nuestra se libra en el plano artístico o estético; de ahí que para ganarla, para llevar al triunfo nuestros ideales puramente estéticos, debamos estar preparados para pensar sin sujetarnos a las categorías de los sistemas políticos actuales. En particular debemos abandonar la idea de que todos nuestros problemas los resolver "el Estado". No pongo en tela de juicio el poder del Estado: se ha dicho que la Madre de los Parlamentos puede hacerlo todo, hasta cambiar el sexo de sus ciudadanos. Pero esto no interesa. En todo cuanto se refiera a la salvaguardia de la vida y la propiedad, de la

higiene y las buenas costumbres, el Estado contemporáneo obra con meticulosidad punto menos que excesiva. Pero se desentiende casi por completo de otras cosas no menos importantes; de eso que yo llamaría "el semblante público": el color y la forma, la impresión visual que causan los objetos que contemplamos y usamos, día a día, a lo largo de nuestra existencia. No es fácil comprender por qué razón el Estado, que castiga a los ciudadanos si delinquen o se embriagan, les permite ofender la vista con una casa horrenda o un mueble espantoso. La razón no puede ser más que una: el Estado, como tal, constituye la expresión de intereses puramente económicos. En una escala de valores menos materialista, codiciar el bien de otros no sería cosa tan grave como el pecado de fealdad.

Es menester la reforma del gusto popular, la creación de un amplio movimiento cultural comparable a la reforma religiosa del siglo XVI. Pero toda reforma es un proceso violento, no se realiza con espontaneidad. Significa ruptura de viejos hábitos, creación de nuevas asociaciones, adaptación a condiciones nuevas. Para la mayoría del pueblo es una experiencia difícil e incómoda, y la mayoría del pueblo no va a querer reformarse si ello comporta un esfuerzo consciente. No debemos olvidar que el hogar del inglés es su castillo y que instintivamente –y con razón– nuestros compatriotas se ofenden cuando alguien trata de invadir sus dominios o, peor aún, cuando ese alguien formula comentarios descorteses sobre lo que allí se ve: la porcelana y las cortinas, las alfombras y las sillas, hasta los adornos de la chimenea. Esta es la actitud del hombre común, pero también la del fabricante de esas alfombras, sillas y adornos. Y más aún le molestan al fabricante las actividades de los reformadores, pues no ve en ellos sino entrometidos que quieren enseñarle cómo se dirige el negocio.



Naturalmente, hay una técnica para tratar con el fabricante. Podemos señalarle –y hasta demostrarle– que



la belleza de la forma es un valor comercial; que, dada la contracción de los mercados y la imposibilidad de lucrar con la explotación de nuevos consumidores, la presentación y la calidad de sus productos serán el factor determinante de sus ganancias. Pero nuestras obligaciones no se agotan en la conversión del fabricante, por muy deseable que ella sea. Debemos seguir trabajando con imponderables, como lo son el gusto y la educación del público, el nivel general de cultura de las masas.

Dije antes que no se puede imponer la cultura desde arriba; que la cultura es consecuencia de la actividad productiva natural del pueblo. Mas no por ello hemos de cruzarnos de brazos, a la espera de que se produzca el milagro. La regeneración empezará desde abajo, en el seno de la familia, en la escuela, en el taller, en el barrio y en el municipio. La acción será regional más que nacional, pero podríamos dar los primeros pasos con las instituciones dependientes de los gobiernos regionales y comunales. Buena parte de la producción y la distribución está ya en manos de organismos públicos o semipúblicos, los cuales podrían tomar la delantera en la adopción de esos “ritos de iniciación” que dan al individuo una moral social y lo hacen enorgullecerse del aspecto que presenta su ciudad. Si pensamos que nuestra aspiración es no sólo mejorar el diseño de cacharros, muebles y tejidos, sino también el diseño de los edificios públicos (los municipios, las estaciones de ferrocarriles, los concejos comunales, las oficinas de gobierno), de las carreteras y todo lo que las acompaña (sistemas de alumbrado, carteles indicadores, etc.); si pensamos, además, que una organización democrática como el movimiento cooperativista comete las peores ofensas contra el buen gusto; si tenemos en cuenta todo esto, comprenderemos por qué es necesario crear conciencia pública en tal sentido. Debemos crear una pauta de buen



gusto popular (formas correctas) comparable al patrón público de conducta (comportamiento correcto... norma que existe aunque no siempre se la respete). Y la forma es algo más tangible que la conducta.

Bernard Shaw dijo una vez, refiriéndose a las iniciativas que propugnaban la creación de un teatro nacional: “Como lo prueba el testimonio de la historia, las instituciones culturales deben ser impuestas al pueblo por gobernantes o mecenas capaces de comprender que dichas instituciones no son lujos ni meras diversiones, sino necesidades de la vida civilizada”. Discrepo con esta opinión. Creo que las instituciones culturales “impuestas” a las masas son un peso muerto. Pero ello no significa que el gusto popular no encuentre expresión espontánea en las instituciones nacionales, y vaya si me gustaría ver que se creara no sólo una galería nacional y un teatro nacional, sino también una cinematografía nacional, un ballet nacional y una institución nacional para la exhibición de las cosas bellas creadas por la industriosidad del pueblo. No hemos de dar a esa institución el nombre de museo, que hace pensar en un sitio dedicado a la conservación del pasado. Queremos, por el contrario, un sitio donde se vislumbre el futuro; llamémoslo, entonces, Casa del Buen Diseño, y sea ella digno exponente del poderío de nuestras industrias. Sea, también, la catedral levantada para conmemorar las realizaciones de la era industrial.



Sé que aún no he dado respuesta a la demoledora pregunta: ¿Qué finalidad tiene todo esto? ¿Por qué tomarnos tanto trabajo y gastar tanta energía en algo tan impalpable como la belleza? Podemos responder con el argumento económico ya utilizado, pero los economistas nos saldrían al paso diciendo: constituyamos, mejor, una Liga de la Paz Industrial, con el propósito de eliminar todos los factores competitivos, entre ellos el diseño. Después de todo, desde el punto de vista económico no es necesario



que los objetos sean bellos, siempre que cumplan bien su función. Es verdad y por eso debemos abandonar la argumentación de carácter económico. La usamos con fines estratégicos, pero a la postre habremos de reconocer que la belleza es un fin en sí misma, que queremos el mejoramiento de la forma por considerar que es parte de un mundo mejor. Después de todo, nuestro argumento no es económico, ni práctico, ni ético siquiera; es, simplemente, biológico. Podemos tener la convicción –y yo, por cierto, la tengo– de que hay una correlación entre lo bello y lo eficaz, entre lo bello y lo verdadero; la convicción, en suma, de que el arte es una contribución del hombre a las formas del universo. Pero nuestro frente de lucha es definido; nuestro campo de acción, circunscripto: nos concentramos en un aspecto determinado de la revolución que es preciso realizar, admitiendo, empero, que esta necesaria revolución debe ser, necesariamente, total. La vulgaridad de que nos lamentamos carcome todo el edificio de nuestra civilización. Somos insensibles a la belleza porque nos respetamos la verdad y la bondad. Eric Gill solía decir que si enderezaramos los valores morales y religiosos, los demás se daría por añadidura; la belleza cuidaría de sí misma. Haciendo ciertas salvedades que implican toda una teoría de la estética y toda una filosofía de la vida, estoy de acuerdo con lo expresado por Gill. Pero, al término de un ensayo bastante largo, ya sólo puedo hacer las escuetas afirmaciones que siguen:



1. La belleza es una cualidad de los objetos que construye el hombre, "el resplandor de las cosas hechas como es debido" (Gill).

2. La belleza es, por ende, algo que llama directamente a la sensibilidad.

3. El apogeo del arte se da cuando el obrero no se preocupa por hacer bellamente las cosas, cuando no se le dice que las haga con belleza, cuando las hace así simplemente porque no conoce otra forma de hacerlas.

4. Una gran civilización, una gran cultura, sólo puede fundarse sobre la base de un instinto natural que lleva a construir los objetos como es debido.

Por eso la llamo civilización "desde abajo".







Los síntomas de la decadencia

Explicadme, os lo ruego, por qué un pueblo que tiene tantos filósofos tiene tan poco gusto...
Voltaire, carta al cardenal de Bernis.

Les asombra que la filosofía, ilustración de los espíritus y renovación de las ideas, ejerza tan poco influjo en el gusto de un pueblo. Tenéis razón; pero habréis observado que las costumbres tienen más fuerza que las ciencias en lo tocante al gusto. Me parece que en las artes y las letras el perfeccionamiento del gusto se halla mas sometido al espíritu de la sociedad que al espíritu filosófico.
Cardenal de Bernis, carta a Voltaire.

Los síntomas que revelan la decadencia artística de un país son la indiferencia, la vanidad y el servilismo. La indiferencia se traduce en falta de sensibilidad apreciativa respecto de las artes, actitud muy generalizada en la era industrial. Verdad es que todavía quedan cultores de un sistema superado –el del mecenazgo–, pero no son lo bastante numerosos ni influyentes para gravitar en el destino de las artes. Resulta significativo también que se circunscriban a la pintura y a la música, cuyos productos pueden utilizar en lucimiento propio, para adorno de sus casas y solaz de los amigos. Que yo sepa, hoy no existen mecenas de la poesía ni de otras manifestaciones literarias. Acaso un poeta logre malvender su autógrafo en una función de caridad, pero estaría ésta muy dejada de la mano de Dios si no pudiera procurarse los servicios –mucho más cotizados– de un campeón automovilístico o de una estrella cinematográfica.

La indiferencia es endémica. Es una enfermedad que se ha extendido a todo el cuerpo de nuestra civilización



y que denota pérdida de la vitalidad. La sensibilidad está embotada: el hombre común ya no desea sentir el agudo filo de la vida; no quiere ya frescura de imaginación, exaltación y vivacidad de los sentidos. Prefiere arrastrar la existencia metido en la armadura del hastío y el cinismo; parar los golpes de la desesperación con el escudo de la frivolidad. Si es rico, podrá pagarse diversiones que aplaquen sus nervios excitados sin ocupar su mente ni avivar su imaginación. Si es pobre, se sumergirá en las baratas fantasías de Hollywood, que le permiten asomarse a la deslumbrante existencia de los ricos; o tirará sus ahorrillos en las apuestas de fútbol, con la ilusión de poder, también él, gastar algún día a manos llenas. Pero, rico o pobre, lo consume la misma fiebre de escapar de la realidad y, sobre todo, del arte, espejo que reproduce, acentuándola, la realidad de la vida.

Hay una excepción a esta regla: la forman quienes creen posible someter al artista y utilizar sus obras en beneficio propio. Pasaron ya los tiempos en que el mecenazgo daba lucimiento y prestigio: a nadie se le ocurre hoy la idea de pagar a un poeta para que le dedique una epopeya. No obstante, se pueden insertar determinadas formas de arte en el ámbito comercial; o sea, que se puede valorizarlas en razón de su escasez, creada artificialmente, y darle salida. Ello se aplica, sobre todo, a objetos muebles, como los cuadros. Pero el proceso que convierte al cuadro en mercancía no es sencillo: hay que crear la demanda y restringir la oferta. No quiero decir, con esto, que se pueda crear la demanda pasando por encima del valor artístico; quiero decir, en cambio, que, existiendo éste, es preciso explotarlo, y para explotarlo es preciso recurrir a la vanidad, al deseo de figuración. Así, un artista que pinte cincuenta cuadros por año y los coloque entre un público amplio y anónimo a razón de 20 libras cada uno, podrá vivir con holgura pero no conocerá la fama, por lo menos en vida. Es preciso



insinuar, con sutileza y cautela, que hay personas –pocas y muy escogidas– dispuestas a pagar 1.000 libras por el raro privilegio de poseer uno de los lienzos del señor X. Y tanta es la habilidad de los vendedores, tanta su astucia, que lo consiguen. Pero reflexionemos sobre la posición de X, artista afortunado y puede que también meritorio. Sus cuadros pasan del taller al salón de ventas; desde ahí llegan al público en dosis harto parsimoniosas, de modo que no inunden el mercado. El audaz vendedor los cotizará al precio más alto que su temeridad le indique. Y luego lo comprará algún sujeto cuyos caudales le permitan pagar esa exorbitante suma. Se ha creado entonces una situación en la que la obra de arte se compra no por su valor intrínseco, sino porque es una rareza comercial cuya posesión dará prestigio al comprador.

En tal situación no hay vinculación orgánica entre el artista y el público, no hay contacto real; ha desaparecido el toma y daca de la expresión y la apreciación. El artista se mueve dentro de un circuito cerrado y no tiene necesidad de romperlo.

El peligro que esta situación encierra no es el de que el artista prospere y viva con lujo. En otras épocas bubo grandes artistas –es el caso de Rubens– que llevaron vida de príncipes sin que ello fuera en desmedro de su arte. Pero Rubens vivía en contacto directo con su público, trataba –por así decirlo– mano a mano con él. En cambio el artista contemporáneo se halla tan distante como las minas de Anaconda o de Río Tinto, y, al igual que ellas, es objeto de cotización y especulación. Por motivos muy semejantes, además. Los precios de los cuadros no figuran en las listas de la Bolsa de Valores, pero sufren oscilaciones en la Feria de la Vanidad. Cosa parecida sucede con casi todos los demás artículos existentes en el mercado del arte. Así, para asegurar el éxito de sus respectivos productos, el editor, el empresario musical y el productor teatral deberán explotar

la vanidad. La única solución consiste en reemplazar el arte por la diversión. El gran público pagará por ésta; el individuo, por el privilegio de poseer una pieza única.

La vanidad del protector de las artes lleva al servilismo del artista. Un intelecto servil se suicida moralmente. El arte es independencia: independencia de juicio, franqueza en la expresión, libertad del espíritu. Se han escrito tonterías sobre los artistas anónimos de la Edad Media. Pero si hoy ignoramos los nombres de los arquitectos que erigieron las viejas catedrales, y los de los pintores y los escultores que las decoraron, es porque los artistas de entonces no contaban con los beneficios de la publicidad. Si Adam Lock –arquitecto del siglo XIII que construyó la catedral de Wells– y William Winford –arquitecto del cuatrocientos a quien debemos la de Winchester– son menos conocidos que Wash o Wren, no es porque fueran inferiores como arquitectos, ni menos personales. Podemos afirmar, lisa y llanamente, que desde su aparición en la prehistoria y hasta el día de hoy el arte ha sido creación de individuos. De individuos que reaccionaban con libertad frente a su medio, que expresaban e interpretaban el sentir colectivo, pero que extrañan de sí mismos, de sus modalidades y características propias, la esencia y la vitalidad de sus obras.



Por ser acto de creación individual, el arte, para alcanzar su perfección, necesita de la libertad, traducida en libertad de la persona y libertad de la inteligencia. A menudo se formulan objeciones a este criterio, y se señala que las mejores obras de arte fueron creadas en épocas de opresión; se hace notar, por ejemplo, que la *Divina Comedia* salió de la pluma de un exiliado político y que *El Quijote* fue escrito en la cárcel. Pero si reparamos en estos dos casos con más detenimiento, veremos que Dante se parece mucho al exiliado distinguido de nuestra época, que, mimado por la gente de pro, es huésped frecuente de

las mansiones de campo. ¡Y esta no es condición poco apropiada para la actividad poética! Por lo que hace a Cervantes, el cautiverio fue una pausa de tranquilidad y sosiego en su vida de hombre acosado por la pobreza y las persecuciones.

En la historia de la civilización moderna son contados los grandes artistas cuya obra no hubiera resultado incomparablemente más perfecta de haber tenido libertad espiritual y seguridad económica. Citaré cierto pasaje de una carta de Leonardo da Vinci a su protector, Ludovico Sforza:

> “Mucho me apena el haber interrumpido el trabajo que me encargó Vuestra Alteza, pero vime obligado a ello por la necesidad de proveer a mi sustento. Sin embargo, espero reunir dentro de poco lo necesario como para ponerme a la obra con tranquilidad y cumplir con Vuestra Excelencia, a cuya bondad me encomiendo. Si creyó Vuestra Alteza que poseía yo caudales, engañóse, pues durante treinta y seis meses hube de alimentar seis bocas, no teniendo sino cincuenta ducados”.



Vemos así que Leonardo, acaso el intelecto más brillante del género humano, se vio trabado y reducido a la impotencia por carecer de unos cuantos ducados.

La servidumbre económica del artista es causa, entre otras, de la muerte del arte, y no hay siglo sobre el cual no recaiga la vergüenza de haber mantenido a sus artistas en la pobreza. No obstante, de la pobreza puede el artista sacar algún beneficio; esta dura experiencia le enseña a comprender los sufrimientos del prójimo y a conocer la conducta del hombre ante la adversidad. Para su formación, quizás sea preciso un cierto aprendizaje de humildad, pero en absoluto se justifica esa otra forma de servidumbre que nace de la intolerancia. Se comprende que los políticos, recelosos de la capacidad de expresión efectiva del artista, quieran tener dominio sobre esa fuerza y ponerla al



servicio de un determinado sistema de gobierno o de una determinada línea de acción política. Se comprende que una iglesia quiera utilizarla para propagar sus dogmas. El arte no está reñido con la propaganda, siempre que sus postulados cuenten con la aprobación, la fe o la simpatía del artista. Pero de ahí no se debe pasar; pues sería catastrófico que el arte –supuestamente por su propio bien– quedase bajo el dominio de los políticos. El arte es capaz de sobrevivir –aunque envilecido– si sus fines se someten a dictado ajeno; mas es inconcebible que el artista sujete sus métodos a ese dictado. El propio acto de la sumisión lo anula como artista. Cuando se proclama que el arte de un país debe ceñirse a un estilo particular (que es, siempre, algún estilo del pasado) o a un contenido particular (sea heroico, moral o eugenésico), el artista queda inmediatamente inhibido y el arte desaparece. Por esta causa –y únicamente por ella– es que desde 1924 Rusia no ha producido obras artísticas de valía.

No porque arte y revolución sean incompatibles: lejos de mí el creerlo. Ni quiero decir, tampoco, que en la lucha revolucionaria no quepa al arte un papel específico. No soy partidario del "arte por el arte". No sostengo que el arte deba mantenerse "puro" (el tal arte "puro" suele ser el de los diletantes reaccionarios). El arte –según yo lo defino– se encuentra ligado tan íntimamente a las fuerzas de la vida, que empuja a la sociedad en busca de nuevas manifestaciones de esa vida. El arte, en su libre y cabal acción subjetiva, es la fuerza esencialmente revolucionaria de que está dotado el hombre. El arte es la revolución y, manteniéndose fiel a sí mismo, presta a aquélla el mejor servicio.

En su sentido más amplio, la significación del arte es biológica. No consiste en vano juego de las energías sobrantes, en simple lustre aplicado a la superficie de la realidad, según tienden a afirmar los materialistas. Surge del centro mismo de la vida. Es el tono más bello de nuestra vitalidad, el reflejo de la forma armoniosa, el eco del sentido orgánico del universo. Una nación despojada de arte puede lograr el orden externo; puede acumular riquezas y tener poderío. Pero si carece de sensibilidad estética, estos atributos caerán como empujados por su propio peso, por su falta de equilibrio y proporción. Quizá ninguna civilización esté destinada a perpetuarse durante varios siglos, mas cuando una sociedad se derrumbe veremos –junto con la disminución de la natalidad y el aumento de la deuda externa– primero, las críticas a la originalidad del arte y luego, el sometimiento y la derrota de éste. La declinación y el hundimiento de una civilización suponen, desde luego, la declinación y el hundimiento del arte que le era propio; pero es un error creer que el arte perece tan sólo porque ha perdido el cimiento social en que se apoyaba. El cimiento es el arte, y se hunde por obra de una carcoma que ha minado el edificio entero. Los psicólogos sostienen que en la mente humana se dan dos impulsos de signo contrario: la voluntad de vivir y la voluntad de morir, y que la curva de la vida resulta de la lucha entablada entre ambos impulsos. Lo mismo sucede con la civilización: posee la voluntad de vivir y la voluntad de morir; y la más elevada expresión de su voluntad de vivir es el arte, libre y original.





La protección colectiva de las artes

Estoy sin trabajo ahora, y lo he estado durante años,
porque no comparto las ideas de los señores que
otorgan puestos a quienes piensan como ellos.
Vicent van Gogh, carta a su hermano Théo, julio de 1880.

Dije antes que el artista debe desaparecer; que el arte no es una "profesión" en sí, sino la cualidad inherente a toda labor bien realizada. Indiqué también que en una sociedad sana los hombres no tienen conciencia muy acentuada de su "cultura": crean obras de arte en forma automática, instintiva. Reconocía, al mismo tiempo, la existencia de ciertas "cimas relumbrantes" que se abren paso a través de la diaria rutina hasta alcanzar una universalidad eterna.

Para que en el curso de la evolución de un país surjan estos soleados picos es menester que la sensibilidad estética se encuentre muy difundida, que el pueblo posea "gusto" natural. El gusto se forma gracias a esa continua valoración de la calidad que los hombres de todos los oficios emplean para juzgar las obras del colega. En el seno de la sociedad, esta actitud crítica produce una paulatina captación de la belleza formal que entrañan las obras hechas por la mano del hombre. En ello reside el "gusto".

¿Es necesaria y saludable tal actitud? No sabría decirlo. En materia de arte, la conciencia de sí es el principio del rebuscamiento, y si ello equivale a la pérdida de la conciencia social en el individuo, si lo conduce a adoptar una actitud de alejamiento, nos hallamos –no lo dudo– ante el principio del fin, ante el primer síntoma de la decadencia social. Pero la crítica puede ser colectiva; puede ser comprensión, por parte de la colectividad, de lo

que a ella atañe y de lo que para ella tiene valor. En este sentido la crítica es función necesaria. Es comprensión de la calidad, reconocimiento del valor artístico, apreciación y promoción colectivas del arte.

En una sociedad vigorosa la promoción del arte corre por tres cauces: en lo social, por la apreciación; en lo económico, por la protección, y en lo esencial, por la libertad. He aquí las tres bases de que depende la vida del arte: apreciación, protección y libertad.

No es menester que abundemos sobre la necesidad de la apreciación estética. Artistas hay que han vivido y producido sin que su obra fuese apreciada por los contemporáneos, pero los sostenía, los impulsaba, una inconmovible certeza en el reconocimiento ulterior de su genio. Van Gogh, por ejemplo, tenía tanta fe en sí mismo que se contentaba con trabajar para la posteridad, a la cual jamás habría de ver. Hasta los artistas más desdeñados suelen tener un pequeño círculo de admiradores devotos, y a veces bastan dos o tres espíritus dotados de rara percepción para alentar al creador en su actividad. Más aun: todo lleva a mirar con recelo el logro de un éxito sonado en la propia época, ya que todo artista debe crear –como dijo Wordsworth– el gusto que permitirá apreciarlo. Y este es proceso que lleva tiempo. Para el artista lo esencial es saber que posee un auditorio, saber que su voz no clama en el desierto. En la formación de todo gran artista hay un invisible proceso de toma y daca, de llamada y respuesta, de prueba y experimentación, puesto que no le es dable experimentar sobre un cadáver insensible y yerto.

El arte, para vivir, tiene necesidad de una segunda cosa: la protección económica (expresión, esta, que usé adrede). El artista puede ganarse el sustento de dos maneras: vendiendo sus obras al público o merced a la posesión de ingresos que no dependan de su actividad artística. Pese a cuanto se ha dicho en contrario, creo que la independencia



económica es la única base firme para la actividad creadora. No pretendo la resurrección del mecenazgo, que en nuestro país se generalizo durante el siglo XVII y sobrevivió hasta hace poco. No lo defiendo, porque dicho sistema daba lugar a notorios abusos y constituía, de hecho, una forma de dependencia servil, por esclarecido que fuera el protector. Pero aunque estos vínculos personales resultaran insatisfactorios, mucho peor fue la comercialización del arte que vino después. Tanto, que no acude a mi memoria el nombre de ningún artista –no de artistas como Scott, Balzac o Dickens, claro está– cuya labor no hubiera alcanzado valores mucho más altos si se hubiesen visto libres del continuo acoso económico. Es muy significativo, al respecto, que la gran mayoría de los pintores, poetas y escultores que ascendieron a la fama luego de la desaparición del mecenazgo hayan sido hombres de recursos independientes derivados de la herencia de bienes territoriales. O que, como Wordsworth, gozaran de sinecuras oficiales durante buena parte de su vida.

Resulta instructivo observar la solución dada al problema del sustento del artista en una sociedad nueva como la república socialista de Rusia. Las declaraciones de partes interesadas son contradictorias, pero, en resumen, podemos afirmar que las artes están separadas de las industrias (un escultor, por ejemplo, pertenece a una cooperativa –sindicato– de artistas, y no al gremio de la construcción), organizándose paralelamente a éstas. Existen cooperativas sindicales para todas las ramas del arte, con oficinas centrales en Moscú y filiales en toda la URSS. Cualquier artista que haya dado pruebas de su talento y de la seriedad de sus intenciones puede ingresar en la cooperativa correspondiente. Una vez admitido, firma contrato por un año. Por este contrato se obliga a entregar a la cooperativa la producción de todo el año; la cooperativa, a su vez, se compromete a pagarle una suma





mensual que va desde 500 rublos –en el caso de los artistas desconocidos– hasta 2.000 o más cuando se trata de figuras ya prestigiosas.

Al parecer, las cooperativas colocan sin dificultad las obras entregadas por los socios: las "bellas artes" son artículo escaso en esa inmensa república de 200 millones de almas. La dificultad está, por el contrario, en el artista, ya que tal vez no produzca la cantidad de obras estipuladas en el contrato. Durante un tiempo la cooperativa le permitirá continuar con su deuda, pero al final sobreviene una crisis y el artista es expulsado. En cambio, si produce más de lo prometido y la cooperativa coloca toda la producción, tiene derecho a una parte del excedente.

El sistema es, a no dudarlo, mucho mejor que el existente en los países capitalistas, pero, desde el punto de vista del creador, presenta dos defectos graves. Primero, porque premia la facilidad o la productividad y porque permite que la cooperativa y el Comité Central de Artes, que la controla, decidan qué clase de arte se debe, o no, producir. Tal objeción acaso no parezca muy grave al grueso del público, cuyo trabajo es, por fuerza, de carácter rutinario. Y, la verdad sea dicha, hay muchos artistas –quizá la mayoría– capaces de pintar cuadros por metro cuadrado y escribir libros por centenares de cuartillas, con la regularidad de un zapatero o de un remachador. Pero el artista excepcional –y de las excepciones nos estamos ocupando– no puede adaptarse a ese ritmo medido y calculado. Está sujeto a una experimentación incesante, a un lento proceso de gestación, a inspiraciones súbitas. Trabaja guiado por la intuición y no por mandato de leyes empíricas; acaso le lleve cinco años el producir su obra maestra; tiene cortos periodos de actividad creadora seguidos de prolongados lapsos de inactividad igualmente creadora. El arte, separado de la industria, no es ya industria. No puede, en consecuencia, regirse conforme a los principios de la organización industrial.





Mas, aunque grave, este defecto, no es tan perjudicial como la disciplina y la censura que tal forma de organización permite e incluso entraña. Las cooperativas, en efecto, son parte integrante del aparato estatal; se hallan sometidas al estrecho control del Comité Central de Artes, equivalente a una especie de Ministerio de Bellas Artes, que actúa bajo la dirección del gobierno central. Y bien: el arte está muy relacionado con la educación y la propaganda para que un régimen totalitario haga caso omiso de él. De ahí que en Rusia la regimentación de has artes se tornara cada vez más estricta, con resultados fatales. Al decir esto no me refiero a la censura política, que podría pretextarse para una justificación. Me refiero a los artistas rusos que se han visto obligados a abandonar su patria y a refugiarse en Europa y Norteamérica, no porque fueran sospechosos desde el punto de vista político, sino porque se negaban a pintar según los canones del naturalismo. Me refiero también a los arquitectos que tomaron el camino del exilio porque se negaban a aceptar el neoclasicismo de sus abuelos; a los poetas y compositores que han caído en desgracia porque sus versos no se ciñen a la rima o porque sus partituras no son melódicas. Y por cada uno de estos artistas que conocemos habrá, seguramente, muchos otros que enmudecieron por no someterse a la indignidad de tales restricciones impuestas por la vulgaridad y el dogmatismo.

Es imprescindible que exista alguna forma de protección, pero esta será tolerable con la condición de que vaya acompañada de libertad. Protección no es sinónimo de servidumbre para quien la recibe. Protección bien entendida es la ofrenda que tributamos al genio del artista, demostrando con ello que comprendemos la imposibilidad de valorar en términos económicos esa especial calidad llamada arte.

He hablado de ofrenda, pero ofrenda no quiere decir caridad. En efecto: bien organizada, la demanda de obras



de arte es capaz de sostener económicamente a los artistas. El sistema ruso, en sus lineamientos generales, es el adecuado para una sociedad industrial. Despójesela de su regimentación burocrática, despójesela de la intolerancia política y se verá que la cooperativa de artistas, amén de asegurar el sustento a todos sus miembros, les da libertad para trabajar con el ritmo y en la forma propios de cada uno.

Así el arte, en su aspecto colectivo, se convertiría en el protector de los artistas tomados individualmente. Los males del viejo mecenazgo se debían al individualismo del mecenas. Lo que pervertía al artista era la vanidad del protector, su deseo de utilizarlo en lucimiento propio o en defensa de sus intereses. Ningún artista sufrió porque se le concediera una sinecura o una pensión. Pero el arte en sí peligraba, ya que su base económica dependía de la voluntad de alguien que no era artista y que no estaba obligado a entender el arte.



La cooperativa de artistas ofrece cierta analogía con las corporaciones de oficios de la Edad Media, pero es forzoso admitir que en nuestra época no se ha intentado aplicar –con criterio moderno y adecuándola a las condiciones de la vida contemporánea– dicha posibilidad. Pese a ello, creo que no hay otra solución capaz de dar al artista independencia económica y libertad de acción. La verdadera solución del problema consiste –como he señalado una y otra vez en mis escritos– en la reintegración del arte y el trabajo, de modo que el primero sólo sea el aspecto cualitativo de cuanto se confecciona, se dice y se hace en determinada colectividad. Fuera de ésta, sólo queda la posibilidad de que el artista, en lo futuro, se gane la vida con otra actividad y dedique al cultivo de su arte las horas libres. En tales condiciones trabajan, ya se sabe, muchos artistas contemporáneos. Pero, ¿qué concepción del arte es la nuestra si creemos que pueden realizarlo, en sus días libres, hombres cansados por el trajín de toda la semana? El arte –el de valía– no sólo es arduo; exige también una aplicación continua de las facultades, demanda la entera dedicación del individuo, si no en la forma de labor real, en la de contemplación, observación y percepción pasiva. Es trabajo de todas las horas y de todos los días.

La reintegración del arte y el trabajo –según la definición que de ella he dado en esta obra– absorbería a la mayor parte de los artistas "profesionales": el arquitecto, el escultor, el pintor, el compositor tienen, todos, su sitio dentro de la jerarquía.

Sólo el poeta queda excluido (el poeta en el sentido más amplio –en el del visionario, en el del iluminado–, sea cual fuere su medio de expresión). El "divino literato" es un proscripto, un producto de su "experiencia contraria".



Si su corporación es capaz de garantizarle la libertad está claro que el artista tendrá deberes con respecto a ella, responsabilidades con respecto a la sociedad en su conjunto. Ahora que, o no se puede definir esos deberes, por lo intangibles, o bien es dable hacerlo con sencillez y verdad, expresando que la obligación del artista es ser buen artista. Se dice a veces que su obligación es la de hacerse entender. Pero ¿entender por quién? ¿Por el "hombre de la calle"? Claro que no, pues en tal caso habría que condenar casi toda la producción poética y musical de nuestra época. ¿Por las minorías selectas? Quizá, pero con la condición de que esas minorías permanezcan dispersas y anónimas, pues una minoría compacta se convierte en secta o camarilla, y sus exigencias reviven todos los abusos del mecenazgo de antaño. El artista, en realidad, es responsable ante un organismo mucho más universal y distante: la humanidad. La humanidad con su más amplia conciencia y su más elevada capacidad de percepción.

Hay muchos artistas de talento pero la grandeza radica, precisamente, en esta capacidad de intuir e incluso prever la necesidad de fantasía del género humano.



El secreto del éxito

En el presente ensayo me referiré a las leyes sociales y a las costumbres que deciden el éxito de los artistas. No podemos partir del supuesto de que aquél es mera cuestión de genio o de talento, pues sabemos que muchos artistas, cuya grandeza fue después reconocida, no tuvieron éxito en vida, y sabemos también que otros, celebrados en vida, cayeron luego en el olvido. Es obvio igualmente que el éxito logrado por el artista durante su vida se funda, a veces, en cualidades diferentes de aquellas por las cuales se lo admira después. Hay, así, una compleja interrelación de factores múltiples, entre los cuales quizá no sea fácil percibir el funcionamiento de leyes definidas. En verdad, el azar puede desempeñar un papel importante en una esfera donde actúan factores subjetivos o emocionales.

El genio es difícil de definir, por lo cual quizá debamos limitarnos a analizar ese don, más modesto, que llamamos talento. El hombre de genio es, siempre, “extraño”. Lo que el genio hace, lo hace en forma inconsciente, como decía Goethe, y el éxito o el fracaso que aguarda a su obra no es fruto de ley social alguna. Un genio es como un cometa que ilumina fugazmente el cielo nocturno y subvierte el orden de las constelaciones; o, para decirlo sin metáfora, el genio es una “chanza” biológica que no representa a la especie de los artistas.

Al tratar este tema no podemos excluir los factores inconscientes, cosa que hemos de ver más adelante; de momento, empero, desearía referirme a la maduración normal de un talento –en la pintura, por ejemplo– y preguntar cuáles son las cualidades del artista y las condiciones sociales que contribuyen al éxito.

Siendo tan diversas las primeras y tan inconstantes las segundas, la generalización se torna difícil.

Empecemos por el artista. Supongámoslo poseedor de ciertas dotes, de sensibilidad innata, que en la edad adulta se le manifiesten en el deseo de ser artista. Aquí aparece el peligro; la elección de una profesión. No es verdad que el individuo en cuestión, por tener una difusa sensibilidad estética, acierte con el oficio adecuado. Veamos un ejemplo contemporáneo: Paul Klee estuvo indeciso entre la música y la pintura hasta que –afortunadamente– se resolvió por esta última. Tomemos ahora a un pintor de otra época, Benjamin Robert Haydon (1786-1846). Este artista, creyendo que había nacido para ser un gran pintor de asuntos históricos, trabajó con apasionada energía y, durante cierto tiempo, hizo compartir a sus contemporáneos (o a algunos de ellos) la convicción que lo poseía; a la postre, empero, fracasó irremediablemente y puso fin a su vida. Dejó tras de sí un *Diario*, escrito con brillantez, que constituye un interesantísimo documento de la literatura del arte. No cabe duda de que si Haydon se hubiera dedicado a las letras habría estado a la par de Scott y Balzac.



Supongamos ahora que el artista en ciernes no comete el error de Haydon; que da con el oficio correspondiente a sus aptitudes. El desarrollo de éstas dependerá entonces de muchos factores, siendo el primero y más obvio el constituido por la salud física y mental. Su sensibilidad, que es ya reflejo de su constitución, está asimismo condicionada por los factores hereditarios y por la formación recibida en los primeros años (aquí hemos de volver otra vez al inconsciente, dado que el talento puede depender de la sublimación de los instintos agresivos, de la solución de la situación edípica, de la integración de la personalidad, etc.). Su decisión de convertirse en artista surge de conflictos internos tremendos, y solamente cuando los ha superado (problema, éste, que abarca las relaciones del individuo con el conjunto social así como con un medio familiar inmediato), solamente entonces –decimos– puede afrontar los riesgos, todavía grandes, que comporta toda carrera artística.

El primero de ellos está en la educación, no en la que recibe en el seno del hogar, sino en la que le da la escuela. Quizá sea el peligro mayor, porque, sin duda alguna, la mayoría de los sistemas pedagógicos parecen concebidos con el deliberado fin de anular la sensibilidad estética del niño. Con raras excepciones, la instrucción pública se aplica hoy, en todo el mundo, a inculcar el conocimiento intelectual, para lo cual es preciso el desarrollo de la memoria, el análisis, la enumeración, la clasificación y la generalización. Estas facultades pueden ahogar o disminuir la sensibilidad estética, cuyo desarrollo exige concreción, agudeza de los sentidos, espontaneidad emocional, atención, contemplación, amplitud de visión o de percepción y, en general, esa “capacidad negativa” de que habla Keats.



Schiller percibió con claridad el conflicto existente entre las concepciones intelectual y estética de la educación; su *Aesthetischer Briefe* es, aún hoy, la más clara definición de esa disyuntiva ineludible que no encontrará salida en el seno de la civilización racionalista de nuestros días. Mi opinión al respecto –expuesta ya en varios libros– es que el desequilibrio psíquico de los sistemas pedagógicos actuales es directamente responsable de la delincuencia moral de las naciones modernas y de su inevitable encauzamiento hacia las guerras de exterminio. Pero éste constituye un aspecto más amplio del problema, y yo, en el presente ensayo, ceñiré mi exposición a los aspectos que hacen a la educación del artista. Es dable comprobar, al respecto, que los únicos grandes artistas de nuestra civilización son los que, por azar o merced a un esfuerzo consciente, han logrado evitar los deletéreos efectos de



la educación convencional. Y, precisamente, la imagen que el vulgo se hace del artista es esa: la del bohemio, la del individuo que, por su comportamiento y hasta por su indumentaria, se diferencia del "hombre de la calle". En una civilización racionalista, el artista es un paria.

Acabo de referirme a la instrucción pública, a la educación común y corriente. Pero suponiendo que el futuro artista ha salido indemne del riesgo que ella comporta y continúe fiel al propósito de dedicarse al arte, deberá afrontar la perspectiva de la llamada "educación artística". El peligro que ésta supone es, quizá, el más grave de todos, ya que, en efecto, muchos han sucumbido en los mataderos académicos.

El conflicto entre la tradición y el talento individual (conflicto que se encuentra en la base de todas las formas de adaptación social) se ve hoy reducido al problema de la expresión personal por lo cual el aspirante a artista debe, o bien aceptar las fórmulas académicas –que pueden extenderse al estilo y al tratamiento del tema, así como a la cuestión de los materiales y los métodos de composición, cuya índole es más técnica– o bien imponer su propio criterio. El éxito o el fracaso pueden depender de la resolución de este conflicto. Si la autoridad de la academia es todopoderosa –como lo fue en Europa a lo largo de los siglos XVII y XVIII–, el éxito dependerá entonces, de la aceptación y la explotación de los fórmulas académicas. Por supuesto, la repetición mecánica de dichas fórmulas no conducirá al éxito: es menester que el artista comprenda el propósito que las inspira, e incluso es posible que las altere sutilmente para satisfacer su gusto personal. Pero hacer caso omiso de ellas significa incurrir en negligencia. En la historia del arte inglés encontramos un buen ejemplo al respecto: nos lo dan sir Joshua Reynolds y su contemporáneo William Blake que, animados por ideales contrarios, tuvieron suerte muy diferente.



Reynolds no era pedante ni mezquino; era, por el contrario, hombre de espíritu abierto, de "dulce sensatez", y la gran reputación que se granjeó en su tiempo –avalada también por el juicio de la posteridad– lo convierte en ejemplo excelente de lo que aquí estamos tratando. Su caso es aun más interesante y significativo en virtud de las limitaciones que voluntariamente se impuso al comprender que, falto de dotes para la composición poética de gran aliento, debía circunscribirse a la interpretación del carácter. Se lo ha acusado de no practicar lo que predicaba en sus *Discursos*, pero, como bien dijo Roger Fry, "es de todo punto absurdo pretender que Reynolds, crítico, debería ceñirse a los límites de su talento en cuanto pintor; que recomendase a otros no ir más allá de donde él había podido llegar. Fue crítico de valía precisamente porque poseyó la capacidad –no muy común entre los artistas– de contemplar el arte en su conjunto y de mirar la propia obra con objetividad".

En sus *Discursos*, Reynolds aconseja que se imponga "a los estudiantes jóvenes la implícita obediencia de las Reglas del Arte, establecidas por la práctica de los grandes maestros. Que se les haga ver en estos modelos, consagrados desde hace siglos, guías perfectos e infalibles, objeto de imitación y no de crítica". Y agrega:

> Se dé cierto que este es el único método que permite progresar y perfeccionarse en las artes; y que quien se inicie lleno de dudas acabará sus días sin haber dominado los rudimentos. Por ello puedo sentar esta máxima: quien al comenzar los estudios presuma de poseer sensibilidad, los terminará apenas iniciados. Es preciso, en consecuencia, combatir la falsa y vulgar opinión de que las reglas son las cadenas del genio. Lo son para quien está desprovisto de él, pues se asemeja a la armadura, que en los fuertes es ornamento y defensa, mientras que en los débiles y contrahechos es insoportable carga que agobia el cuerpo, al cual debía proteger.





Nadie puede poner en duda, que, para Reynolds, la excelencia del arte estaba por encima del éxito personal, pero una y otra vez señala que “se obtiene sólida fama merced únicamente al trabajo”, entendiendo por “trabajo” la paciente observancia de los preceptos de la Academia, y por “sólida fama” el éxito social. Empero, hacia el final de sus *Discursos* tuvo la generosidad de reconocer que, por excepción, hombres como Gainsborough podían alcanzar la excelencia (si no el éxito mundano) apartándose de aquellos preceptos.

Gainsborough –dice– “encontró un camino propio para realizar sus fines”. Sin embargo, aconsejaba a sus oyentes que se guardaran de seguir tal ejemplo, y en la elocuente conclusión de los *Discursos* afirma una vez más que, en arte, el éxito más alto es fruto del trabajo ahincado. Hasta Miguel Ángel, que “como ningún otro podía proclamar la eficacia de la inspiración y el genio innatos, debía el dominio de su arte al estudio perseverante y no a los dones de la naturaleza, según lo expresó él mismo a Rafael”.



En un ejemplar de los *Discursos*, Blake estampó en 1801 –treinta años después de pronunciados– algunas observaciones que muestran con elocuencia la reacción del genio innato frente a los Reynolds y a sus preceptos. “Este hombre –dice– fue inspirado por Satanás para rebajar al arte.” Al leer los discursos de quien había “ganado el aplauso y la recompensa de los ricos y los poderosos”, Blake no podía experimentar “más que indignación y cólera”.

> Los *Discursos* de Reynolds a la Real Academia son la simulación hipócrita del que muestra la sonrisa más dulce cuando se dispone a traicionar. Su elogio de Rafael es la sonrisa histérica de la venganza; su dulzura, su candor, la trampa escondida, el manjar envenenado. Para elogiar a Miguel Ángel, le atribuye cualidades que éste aborrecía, y en Rafael critica las únicas virtudes que el artista apreciaba.

Expresiones de parecido tenor abundan a lo largo de casi cuarenta paginas, en las cuales, aparte de una defensa de su estilo pictórico (la delineación en oposición al claroscuro), Blake vuelve, una y otra vez, a dos temas: la tradición y el talento individual, y la protección de las artes. Reynolds se “burlaba” de la inspiración y la visión (que “han sido, son y serán siempre –así lo espero mi elemento, mi perenne morada”), y orientaba el mercado en favor del tipo de obras que pintaba él mismo:

> “Los ricos de Inglaterra forman sociedades para vender cuadros y no para comprarlos. El artista que no desprecia este tráfico, no vela por sus intereses ni cumple con su deber... En Inglaterra nadie pregunta si el pintor es talentoso y genial; sólo se quiere saber si es torpe y humilde, si se inclina ante las opiniones que los nobles sustentan en materia de artes y de ciencias. Si lo es, se lo tendrá por bueno; si no, se lo condenará al hambre.

Podría pensarse que esta querella entre Reynolds y Blake es cosa añeja y que nada aporta a nuestro tema, el del éxito artístico en la época presente, pero, aunque en algunos países las academias del siglo XVIII ya están algo venidas a menos, siguen ejerciendo poderoso influjo sobre la burguesía, por cuya razón el artista que se adhiere a los cánones académicos suele tener éxito en lo social y en lo económico. El concepto de éxito es, por supuesto, muy ambiguo; de ahí que sea necesario distinguir –como lo hacen los franceses– entre un *succés d´estime* y *un succés fou.* Mas lo que Reynolds y Blake vienen a decir es que el éxito depende, en gran medida, de las cualidades personales: el trabajo ahincado, en el caso del primero; la inspiración, en el segundo. Así, dando por supuesto que el artista posee sensibilidad innata, podríamos llegar a la conclusión de que cada cualidad depara una diferente clase de éxito, desgraciadamente, empero, el artista



de solida fama envidia al genio innato, mientras que el genio indisciplinado y espontáneo envidia la sólida fama de quien ha triunfado merced al cultivo asiduo de sus modestos talentos.

Otro factor determinante del éxito –y casi tan importante como el genio o el estudio tenaz– es el "encanto" (aunque algunos artistas se hagan de prestigio gracias a su fama de "difíciles", o sea, cultivando lo opuesto del encanto).

Quizá no valga la pena extenderse en consideraciones sobre esta cualidad, que es harto evidente; pero quien observe el mundo del arte verá hasta qué punto puede influir la personalidad del artista. No consiste el "encanto" en mera habilidad para entablar relaciones con los colegas, los vendedores, los coleccionistas, los directores de museo y los críticos. Tales exquisiteces ayudan más bien al artista de segunda categoría, ya que los grandes creadores pueden darse el lujo de hacerlas a un lado (fue el caso de Miguel Ángel, el de Gauguin...). Pero, puesto que el carácter sella el destino del hombre, la imagen pública del artista se formará, no sólo por la prueba objetiva encerrada en su obra, sino también por el efecto social que se derive de su comportamiento. No hay camino más seguro hacia el éxito que la creación de una leyenda; imposible desconocer el papel que la vida romántica, andariega o simplemente desventurada de Gauguin, Van Gogh, Modigliani y Utrillo desempeñó en el éxito (¡ay, póstumo!) de estos artistas. Pero una leyenda va formándose espontáneamente; no es dable crearla adrede, si bien algunos artistas, a falta de otros recursos, intentan hacerlo. Podríamos decir que una leyenda no se crea sin sufrimiento (*malheur*); cosa muy diferente son, pues, esas reputaciones nacidas por obra y gracia del despliegue publicitario. El "exhibicionismo" que con tan buen resultado practican Salvador Dalí y Georges Mathieu, es el arte redimido por las artes de la publicidad.



Desde luego, el artista contemporáneo debe tomar muy en serio el papel de la publicidad, aunque sólo sea porque forma parte de un sistema económico que funciona a través de ella (la situación es algo diferente en el sistema comunista, pero de momento haremos a un lado la complicación que el estudio de este punto significaría). El artista que vive bajo el régimen capitalista se ve obligado a dedicar mucha atención a los problemas de las exposiciones y las ventas. Estas últimas se efectúan por medio de una organización complejísima, dominada casi totalmente por particulares, lo cual no excluye, empero, la existencia de cooperativas de venta, organizadas, por lo general, en beneficio de los artistas que actúan, no han ganado reputación suficiente para atraer el interés del comprador. Las ventas a los coleccionistas todavía se hacen sin intermediarios; pero en los contratos entre artistas y negociantes de obras de arte suele haber una cláusula mediante la cual se establece que todas las ventas pasarán por las manos de los segundos, cosa que ahorra muchas molestias a los primeros y asegura la uniformidad de las escalas de precios.



Los negociantes de obras de arte utilizan métodos propios de la publicidad y la promoción, cuyo éxito quizá decida el del artista. No hay correspondencia exacta entre la calidad de la obra y el éxito del creador; como en todas las esferas competitivas, es posible colocar un producto inferior, si se dispone de una organización comercial superior, organización que quizá abarque toda la gama de trucos de la profesión publicitaria.

Hoy en día las obras de arte son objeto de la misma habilidosa promoción que se hace a los cigarrillos y los cosméticos. Empero, el éxito logrado por la aplicación de tales métodos está sujeto a la crítica independiente; de ahí que sean indispensables la existencia de órganos de crítica independiente y la actuación de críticos incorruptibles.



En lo referente al gusto, resulta imposible engañar siempre a todo el mundo, pero la verdad es que, cuando el artista se ha puesto de moda gracias a la publicidad, para destruir su falsa reputación se requieren años de paciente labor crítica, dado que los lectores de la crítica seria forman reducida minoría.

El papel que desempeña la moda –siempre que sea dable separarla de los métodos publicitarios– es inexplicable. Se da el caso de artistas que, sin publicidad previa y sin poseer dotes señaladas, se hacen famosos de la noche a la mañana. Sus obras se exponen por primera vez en una galería y empiezan a venderse en seguida, aunque no tengan el respaldo de la crítica ni el apoyo de la propaganda. (Por supuesto, es mucho más corriente el caso del artista cuya obra no se granjea el favor del público, pese a contar con la aprobación de los críticos y a estar bien publicitada.)



Ante esto sólo cabe suponer que, por azar, el artista ha dado satisfacción a una necesidad reprimida del inconsciente colectivo, pues el mismo fenómeno se da, en la literatura, con la novela que, por razones inexplicables, se convierte en best-seller.

El azar desempeña así un papel muy importante en el logro del éxito; mucho más que el que le hubiera atribuido un crítico racionalista como sir Joshua Reynolds.

Pero señalar estos casos –los del azar afortunado– es mostrar sólo un aspecto del fenómeno que también tiene su lado negativo. El fracaso que en vida persiguió a muchos artistas reconocidos póstumamente, tal vez se debiera a características personales –timidez, apocamiento– o a ineptitud comercial, pero acaso también se debiera a la mala suerte. Pues, fuera de la mala suerte que para el artista significa haber nacido en un lugarejo de provincias o en un país pequeño (azares que perjudican al poeta más que al pintor); fuera de la mala suerte que significa haber nacido en la pobreza o padecer algún defecto

físico (mala visión, por ejemplo) hay, en la trayectoria de todo artista, un elemento de fatalidad que no es posible dominar, pues en estos juegos del destino la gente que conocemos o los lugares que visitamos gravitan sobre nosotros en forma decisiva. Muchos artistas han señalado la importancia capital de algún encuentro inesperado, de algún influjo personal que dio nuevo rumbo a sus vidas. El ejemplo más característico de ello es, quizá, la influencia que Masaccio tuvo sobre Fra Angélico. En nuestra época, el ejemplo esta dado por la importación de un arte desconocido –la escultura tribal de África y Oceanía– como consecuencia de la acción colonialista desarrollada a lo largo del siglo XIX.

Hay otro elemento –el más impalpable de todos– que debemos tener en cuenta: el *Zeitgeist*. No incurriré en la presunción de ponerme a definir ante un público germano este concepto que, nacido en Alemania, se impuso luego en los demás países. El *Zeitgeist* en cierto modo tiene algo que ver con el problema de la moda, al cual ya me he referido, pero la moda es un epifenómeno de duración limitada y circunscripto a ambientes restringidos. El *Zeitgeist* es algo que impregna toda una época y penetra todas sus manifestaciones intelectuales. No hay forma de rehuirle; sin embargo, algunos artistas –los realmente grandes, por lo común– están menos sujetos a su influencia que los otros.



Ya he mencionado a Blake, buen ejemplo –en cuanto poeta, no en cuanto pintor– de lo que acabo de decir. Parecido a su caso es el del poeta alemán Hólderlin, aunque éste encontró en el carpintero Zimmer, quien lo acogiera durante los largos años en que fue víctima de la demencia, más comprensión y simpatía que en contemporáneos ilustres como Goethe y Schiller. En cuanto a las artes plásticas, es representativo el caso de Hans von Marees. Como vemos, pues, tenía razón Wordsworth al decir que el artista original

tiene que crear el público capaz de apreciar su obra. En todo artista hay un proselitista.

Se plantea, por último, un problema sociológico general muy grave en las sociedades democráticas y para el cual no hay solución fácil dentro del concepto común y corriente de democracia. En el arte, como en cualquier otra actividad, el éxito trae distinción, lo cual, en las sociedades capitalistas, significa también cierta riqueza relativa. Una de las anomalías de la sociedad comunista –según la forma que ha tomado en Rusia y China– consiste, precisamente, en que el solo concepto de artista se equivale con el de elite; de ahí que los artistas gocen en dichos países no sólo de posición social superior, sino también de privilegios varios, incluidos los económicos. Es verdad que, sobre todo en China, deben disfrutar de ellos sin ostentación ni estridencia, pero no es menos cierto que existen.



El más grande sociólogo demócrata de nuestro tiempo, Karl Mannheim, reconoció la existencia de este problema. Vio en él un caso especial del problema general que se plantea debido a la necesidad de conciliar la "libertad" (indispensable para el artista si éste ha de funcionar como tal) con el ideal democrático de la igualdad. En términos generales, la solución se logra dando al arte una función orgánica dentro de la vida de la colectividad. No escapaban a Mannheim los peligros implícitos en el concepto de *art engage* (realismo socialista, arte propagandístico, etc.), pero creía que el extremo opuesto –el del arte por el arte– era igualmente peligroso. En el siglo XIX, por ejemplo,

> la posición social de un gran sector de la elite intelectual era la del bohemio, la del hombre carente de vínculos sociales sólidos, sin una bien definida ubicación dentro de la sociedad, los miembros de este grupo vivían en un curioso ambiente, donde el genio de verdad y el que presumía de tal se codeaban con los vástagos descarriados de las familias aristocráticas o burguesas, con elementos desclasados, con prostitutas, actorzuelos y otros seres de esa laya, prófugos de la sociedad organizada. Todo ello influyó mucho en su modo de pensar. Intelectuales así formados cultivarán un orden de valores sin relación alguna con las preocupaciones que afectan al común de la gente.

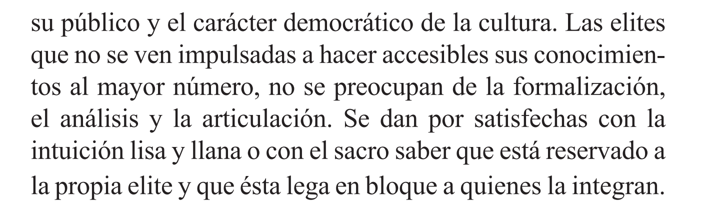
Mannheim creía, con optimismo, que esta situación podría cambiar dentro de una sociedad democrática, no porque ella fuese a convertir al artista en propagandista ni a darle conciencia social, sino por obra de un proceso de "integración" que el pensador alemán no llega, empero, a definir en detalle. Simplemente da por sentado que "a medida que avance la democratización, irán tornándose más firmes y orgánicos los vínculos entre los estratos intelectuales y la sociedad en general. Ello no quiere decir que el arte haya de volverse crudamente propagandístico, sino tan sólo que tendría en la vida una función mas orgánica que la que cupo al arte por el arte".



Mannheim escribió estas palabras en 1933, pero aun no se ha dado en el mundo democrático ese *Demokratisierung des Geistes* que vaticinó. Por el contrario, el arte es cada día más abstruso y esotérico, se halla cada vez más alejado de las preocupaciones que afectan al común de la gente. Con decir que este hecho representa el culto del arte por el arte no resolvemos el problema ni diagnosticamos científicamente un fenómeno tan extendido y tan cargado de significación cultural como el arte abstracto. Podemos explicar el arte abstracto en términos sociológicos diciendo que es el arte de una civilización divorciada de la naturaleza y de los procesos orgánicos de la producción, mas esto significa, solamente, que la sociedad industrial democrática ha producido el tipo de arte que se aviene mejor con sus características. Mannheim echaba de ver que

> hay una correlación intrínseca entre la creciente abstracción de los símbolos utilizados por el artista para comunicarse con




su público y el carácter democrático de la cultura. Las elites que no se ven impulsadas a hacer accesibles sus conocimientos al mayor número, no se preocupan de la formalización, el análisis y la articulación. Se dan por satisfechas con la intuición lisa y llana o con el sacro saber que está reservado a la propia elite y que ésta lega en bloque a quienes la integran.

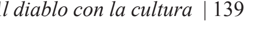
Creía Mannheim que el artista perteneciente a las sociedades democráticas modernas cedería poco a poco ante ese esoterismo, porque en dichas sociedades existe una tendencia a excluir los elementos cualitativos en beneficio de la mayor posibilidad de comunicación. Mas no es eso lo que ha ocurrido en el mundo occidental; por el contrario, pese a la difusión de las informaciones posibilitada por la televisión y el cine, se agranda el abismo que separa al arte –cada vez más concreto y autosuficiente– de esos medios de comunicación –la prensa, la televisión, el cine– que informan a la opinión por medio de imágenes populares. Como resultado de ello hay en la actualidad dos conceptos de éxito: el *succés d'estime*, circunscripto a una elite (aunque sea una elite numerosa), y el éxito logrado entre las masas medianamente instruidas merced al empleo de muy diversos medios de comunicación. La necesidad de usar estos feos neologismos (elite, masas, medios de comunicación) indica cuán nueva es esta situación cultural. La esperanza o la creencia que abrigaba Mannheim en el sentido de que estos conceptos se fusionarían con el transcurso del tiempo, de que en la sociedad democrática el juicio cualitativo se impondría al cuantitativo, es confesión plena de que el ideal aristocrático de las bellas artes no tiene aplicación en una sociedad igualitaria. Es la conclusión a la que, partiendo de puntos diferentes, llegaron Nietzsche y Burckhardt; es la disyuntiva que se nos plantea hoy, poniendo al desnudo sus contradicciones aun no resueltas.



La libertad del artista

El burgués cree que la libertad es ausencia de organización social; que es una cualidad negativa (la eliminación de las trabas que se oponen a ella) y no positiva (es decir, la recompensa al esfuerzo y al saber...). A causa de este sofisma inicial, el tipo de intelectual a que hacemos referencia quiere curar los males sociales –las guerras, por ejemplo– mediante acciones individuales negativas, como la no colaboración, la resistencia pasiva y la insumisión militar por motivos de conciencia. Ello ocurre porque es incapaz de desembarazarse de la creencia de que el hombre es libre. Pero hemos demostrado que el individuo nunca lo es. Sólo puede hacer lo que desea si recurre a las fuerzas sociales... Mas para valerse de ellas es menester que las comprenda. Debe tomar conciencia de las leyes que rigen a la sociedad, de la misma manera que, para levantar una roca, es preciso conocer las leyes físicas relativas a la palanca. Christopher Caudwell, *Studies in a Dying Culture,* 1938.

Una de las generalizaciones más obvias para quien estudie la historia del arte es la de que, en diferentes épocas, han predominado otras tantas concepciones de la técnica y el contenido del arte, pero que, en su momento, se vio en esas concepciones el modo normal de expresión. Si nos percatamos de esta relatividad de los cánones aceptaremos, como cosa inevitable y natural, la idea de que las particulares condiciones de nuestra época deben dar nacimiento a un estilo propio de arte. Concedida esta posibilidad es dable aceptar también, como cosa perfectamente natural, que la capacidad de apreciación artística del pueblo sufra un retraso, y que las nuevas formas del arte habrán de encontrarse a sí mismas luego de librar batalla con las tradiciones legadas por el pasado





inmediato. Mas la situación contemporánea presenta un rasgo característico: no hay, actualmente, un arte al que, en rigor, podamos llamar moderno, sino, por lo menos, cuatro o cinco estilos que tienen derecho al calificativo. Tenemos, en primer lugar, los estilos propiamente modernos cuya definición más acertada es la de surrealismo y constructivismo, estilos que, al irse definiendo en forma más lógica y coherente, parecen ir tornándose incompatibles. Mas para completar el cuadro del arte actual es forzoso admitir la existencia independiente de otros dos estilos: el realismo y el expresionismo.

Por realismo entendemos ese estilo que trata de representar la realidad objetiva del mundo exterior. La palabra "realismo" puede usarse, en sentido más restringido, para definir un estilo artístico que se aplica a mostrar los aspectos peores de la vida o que se concentra en los detalles sórdidos u horrendos; empero, tal acepción no tiene gran rigor lógico. También se confunde realismo con naturalismo, palabra esta que, o bien es sinónimo de realismo, por lo cual resulta innecesaria, o bien se refiere a algo más restringido, es decir, a ese aspecto del mundo que solemos identificar con la "naturaleza": los árboles, las flores, el paisaje en general y hasta la naturaleza humana. A despecho de su ambigüedad, la palabra "realismo" nos permite definir, en sentido filosófico estricto, a la escuela que en literatura y artes plásticas procura ofrecer una representación exacta del mundo exterior u objetivo o, mejor dicho, de ciertos detalles escogidos de ese mundo.



También el expresionismo se basa en la observación del mundo exterior, pero no pretende ser objetivo. Admite que el elemento registrador –el artista– es un elemento sensible o subjetivo, y entiende que su visión del mundo necesariamente ha de estar influida por la reacción emocional que le produce lo que ve. El artista expresionista puede creer en la existencia de una realidad

objetiva; pero en realidad es puramente hipotética, y la realidad real –única realidad que el artista puede registrar con fidelidad– es la sensación provocada en su espíritu por el agente exterior. Una cámara fotográfica –nos dice– podrá registrar los rasgos externos de sir Winston Churchill; mas no es éste el Winston Churchill que captan mis sentidos, ni tiene relación alguna con las reacciones emocionales que se producen en mí al ver a Winston Churchill. Si pinto lo que veo y siento al mismo tiempo, no saldrá de ello el retrato fotográfico del personaje; saldrá, muy probablemente, eso que llamamos una caricatura del personaje. Es decir que la obra, más que realista, será expresiva.

Si dividimos el arte en los cuatro grupos mencionados, comprobaremos que abarcan todas las manifestaciones de la actividad artística de nuestra época, e incluso todas las manifestaciones habidas en las épocas precedentes. La nuestra ofrece sólo una particularidad: los cuatro tipos de actividad artística tienden a producirse en forma simultánea, mientras que antaño el énfasis recaía en alguno de ellos, con exclusión de los otros tres. No obstante, es preciso comprender que estos cuatro tipos de actividad son, todos, naturales; más: que corresponden, exactamente, a cuatro tipos de actividad, con larga historia y vieja tradición, rescatados hoy por la psicología.



La mente del hombre no es terreno cuyo mapa pueda trazarse con exactitud; sin embargo, los psicólogos han recurrido a ciertas representaciones esquemáticas que contribuyen a darnos en forma clara el cuadro de una realidad compleja y oscura. La más útil de estas fórmulas es la elaborada por Jung; mas, como reconoció el propio Jung en su libro sobre los tipos psicológicos, la ciencia general de la psicología ha ido delineando los límites y las zonas principales.



No es necesario que efectuemos aquí* un estudio en profundidad; nos bastaban los principios –hoy lugares comunes– que establecen una distinción entre cuatro facultades primarias de la mente. A esas cuatro facultades o actividades, coexistentes en cada individuo, las denominamos pensamiento, sentimiento, intuición, y sensación.

Ahora bien: aunque cabe concebir que la mente humana es capaz de albergar estados de pensamiento puro, sensación pura e intuición pura, la mayor parte de su actividad es de naturaleza heterogénea y se desarrolla entre estos puntos cardinales. Así, el pensamiento se convierte, imperceptiblemente, en pensamiento intuitivo, al que denominamos especulación; luego, a través de la intuición, se torna en sentimiento intuitivo; a través del sentimiento, en sentimiento sensorial; a través de la sensación, en pensamiento sensorial (o pensamiento empírico), y, así, vuelta al pensamiento. Pero en cada individuo tenderá a predominar una u otra de las funciones primarias de la mente, y, según Jung y otros psicólogos, eso que denominamos el carácter de un individuo –el tipo psicológico al cual pertenece– está determinado por el equilibrio establecido entre las cuatro funciones primarias.



Las artes plásticas, como es natural, se expresan a través de la sensación, pero lo que expresan es la mente o la personalidad del artista. Si es dable distinguir cuatro tipos de personalidad mental, es lógico, entonces, que haya cuatro tipos de arte correspondientes a aquéllos. Y, según hemos visto, los hay. Sólo nos queda, pues, identificar cada tipo con la función psicológica respectiva, tarea que no ofrece dificultad alguna. Si nos embarcáramos en la demostración pormenorizada de esas correspondencias, nos veríamos obligados a recurrir a tecnicismos psicológicos que están

*En *Educación por el arte* he expuesto el tema en forma mucho más detallada. (Véase el capítulo titulado "Temperamento y expresión".)

aquí fuera de lugar y que, en todo caso, tienen un valor puramente esquemático. Pues es necesario repetir, y con énfasis, que no hay límites precisos entre estas divisiones de la mente y del arte: las unas se fusionan con las otras. Así, entre el realismo y el constructivismo, entre el constructivismo y el surrealismo, entre el surrealismo y el expresionismo, y, por último, entre el expresionismo y el realismo se dan tipos intermedios de arte que funden pensamiento con intuición, intuición con sentimiento, sentimiento con sensación o sensación con pensamiento.

He recurrido a esta comparación psicológica para echar luz sobre el logro más llamativo del arte contemporáneo, y del que éste aun no tiene conciencia. El arte moderno se ha abierto camino por entre limitaciones y barreras que, artificialmente, trazaron una noción errónea sobre la personalidad humana, noción cargada de unilateralidad y prejuicio. La psicología ha demostrado que la mente del hombre es compleja, que es un equilibrio de fuerzas –de diversos impulsos inconscientes– y que los distintos tipos psicológicos pueden dividirse según el predominio de tal o cual impulso o grupo de impulsos. Lo que afirmo, pues, es algo muy sencillo, algo que debió haberse admitido siempre; vale decir, que no hay cierto tipo de arte al que todos los tipos de hombre deban adaptarse, sino tantos tipos de arte como tipos de hombre hay; y que las categorías en que dividimos el arte deben corresponderse con las categorías en que dividimos a los hombres.



Cuanto he dicho no excluye el problema filosófico del valor, al cual me referiré más adelante, pues no creo que sea imposible formular juicios sobre los diversos tipos de arte o de seres humanos. Mas, desde el punto de vista científico, cada tipo de arte es la expresión legítima de un determinado tipo de personalidad mental. O sea que, desde el punto de vista científico, realismo e idealismo, expresionismo y constructivismo, son fenómenos naturales; por ende, las



escuelas antagónicas en que se dividen los hombres no son sino el producto de la ignorancia y el prejuicio. El eclecticismo genuino puede y debe deleitarse con todas las manifestaciones del impulso creador del hombre.

Si pudiéramos imaginar una sociedad donde todo individuo actuase con independencia, produciendo, dichoso, lo que quisiera producir, sin ser objeto de la intromisión de sus vecinos, entonces cada artista podría expresarse en la forma que juzgara más conveniente. Constructivistas y surrealistas, realistas y expresionistas vivirían y trabajarían en perfecta concordia. Esto no quiere decir que tal agrupamiento de individuos sea una quimera; al contrario, es el ideal cuya cristalización debemos proponernos. Pero, en la actualidad, vivimos en sociedades de índole muy diferente. Todas las sociedades que, juntas, constituyen la civilización moderna, están grandemente organizadas y son en extremo complejas. Así, de acuerdo con el tipo de organización que le es propio, favorecen determinado tipo de arte o llegan, incluso, a reprimirlos a todos.



Es dable dividir a las sociedades modernas en dos tipos generales: las totalitarias y las democráticas. Verdad es que en la India o en el océano Pacífico puede existir algún pequeño Estado que represente otra concepción de la sociedad –la feudal o la comunista primitiva–, pero esas colectividades son meras reminiscencias. La tendencia general de las fuerzas económicas modernas obliga a la sociedad a adoptar una u otra de esas formas, sumamente organizadas y complejas, que denominamos democráticas y totalitarias. En teoría, hay entre ambas una diferencia muy neta, y, más aún, tan inconciliable que ha dado origen a sangrientos conflictos. En la práctica, empero, y sobre todo bajo el apremio de la guerra, ambas formas tienden a aproximarse: la totalitaria, haciendo concesiones a la libertad con objeto de mantener en alto el espíritu combativo y la cohesión nacional; la democrática, centralizando el poder en aras de la eficiencia y el poderío bélico. Dado ese contexto, sería mejor que abandonáramos la ambigua palabra "democracia" y presentaramos la oposición en términos tajantes: concepción totalitaria y concepción libertaria.

El rasgo que principalmente las distingue es este: en el Estado totalitario, la sociedad es una organización planificada a la cual se hallan sometidos todos cuantos la integran; en la colectividad libertaria, en cambio, la sociedad es el resultado de la cooperación que los individuos libremente se dispensan en bien de todos. El Estado totalitario ofrece la ventaja –aparente– de la eficacia, pero al ahogar la iniciativa del individuo se convierte en una máquina rígida, inorgánica, falta de vitalidad. La sociedad libertaria, fluida y en apariencia ineficaz, exaspera al hombre de temperamento metódico; mas nosotros sostenemos que, aunque pródiga –como la naturaleza misma–, esa sociedad vive y deja vivir, favorece el desarrollo de la sensibilidad y la inteligencia individuales.



Aceptados estos hechos, lo que suponíamos a priori –como conclusión emergente de ellos– se da en la realidad. Vemos así que Rusia y China, acabados ejemplos de organización totalitaria, son, justamente, los países donde el predominio del realismo se debe, más que a otra cosa, a la imposición de las autoridades*. El realismo es el estilo oficial, el único posible; a él, han de ceñirse todos los artistas. Todos los otros estilos quedan proscriptos; quien los practique será objeto de persecuciones. Señalemos al respecto –pues el hecho tiene interés– que la proscripción no sólo rige para el surrealismo y el expresionismo, estilos a los que tal vez pudiera atribuirse cierto efecto socialmente desintegrador,

* No tanto en China; allí, la libertad artística encuentra algún asidero so pretexto de la tradición. Tal, como pude observar durante la visita que hice al país en 1959.



sino también para el constructivismo, cuya finalidad es tan positiva y tectónica. Quienes exaltan lo racional por sobre todas las cosas, rechazarán, inevitablemente y por instinto, toda actividad que proceda de otras regiones de la mente. En el caso de la sociedad democrática, no podemos hacer tan neta identificación a priori, y por muy buenas razones. La actitud libertaria es experimental; de allí que en el terreno de las artes acoja toda forma de actividad que suponga una hipótesis de trabajo. El filósofo norteamericano John Dewey mostró la identidad que existe entre la democracia y el método científico. Citaré al respecto algunos pasajes de su libro *Freedom and Culture*[*]:

> *Por su naturaleza misma, la ciencia, más que tolerar la diversidad de opiniones, la ve con buenos ojos y la fomenta. Al propio tiempo, es exigencia suya que la investigación derive de un conjunto de conclusiones acordes, emergentes de la prueba proporcionada por los hechos, y luego, que las conclusiones así establecidas queden sujetas a lo que resulte de investigaciones posteriores. No creo que las democracias hoy existentes hayan aplicado cabalmente el método científico cuando escogieron el tipo de organización y la forma de acción que hoy las caracterizan. Pero sí creo que la metodología democrática, al igual que la científica, implica libertad de investigación, tolerancia para con las opiniones divergentes, libertad de expresión y libérrima difusión de todo nuevo conocimiento, cuyos destinatarios son todos los individuos integrantes de la colectividad. Cuando la democracia se gloria de reconocer abiertamente que hay problemas y que es preciso analizarlos en cuanto tales, los grupos políticos que se niegan a admitir las opiniones contrarias –y que de ello hacen punto de honor– quedarían relegados a la oscuridad donde irán a caer los grupos que, en el terreno de la ciencia, hacen gala de idéntica actitud.*

[*] Londres, Allen & Unwin, 1940, p. 102.

De igual manera, diría yo que cuando la sociedad así descripta –de carácter libertario, como vemos– reconozca abiertamente que hay distintos tipos de personalidad y que es preciso dejarlas expresarse libremente en lo artístico, los grupos que en el terreno del arte se niegan –y hacen de ello punto de honor– a reconocer los estilos contrarios, quedarán relegados a la oscuridad donde irán a caer los grupos que, en el terreno de la ciencia, hacen gala de idéntica actitud. La intolerancia y el exclusivismo están reñidos con la libertad, como lo están el exclusivismo social y la intolerancia política. En este respecto, el arte y todas las modalidades de expresión cultural gozan de la misma categoría que las opiniones políticas.

El método científico, pese a su relatividad, a su carácter permanentemente experimental, implica cierto progreso y permite llegar a algunas conclusiones. El progreso podrá ser lento, las conclusiones podrán ser aproximadas, pero, en determinado punto, parecería que el problema se resuelve y que surge una línea de acción. Sólo en el ajedrez, en las palabras cruzadas y, a veces, en las matemáticas, el problema se plantea con el exclusivo objeto de llegar a una solución. La organización de la sociedad tiene, pues, o debe tener, un objetivo definido. En términos generales, puede decirse que ese objetivo consiste en la realización de un modo de vida digno del hombre, en la felicidad de todos los seres humanos, etc.; pero a veces tiene un objetivo más concreto. O mejor dicho, el objetivo general se subdivide en objetivos más inmediatos, más detallados, en jornadas más breves del camino que nos llevará a la consumación de nuestro propósito. Hoy, casi todos esos objetivos se encuentran subordinados a uno: la defensa de la libertad contra el poderío totalitario de Rusia; pero en épocas más normales tenemos diversos objetivos sociales y culturales, algunos de los cuales entran en los dominios del artista. Justamente porque son diversos, esos objetivos imponen



la existencia de todos los tipos de artista, y no la de uno solo. Veremos a continuación, muy brevemente, cómo podría desempeñarse cada tipo de artista en la sociedad libertaria del futuro.

La democracia no desprecia ni ahoga esa facultad a la que el socialista totalitario da categoría de exclusiva: la facultad de razonamiento. El socialista libertario debe también planificar, pero sus planes, amén de ser experimentales y elásticos, darán cabida y empleo a todas las facultades humanas. Así, planificará la construcción de una nueva ciudad o la remodelación de otra. Mas al hacerlo no sólo tendrá en cuenta los factores racionales, como la distribución de los edificios, la amplitud y el trazado de las calles, la necesidad de destinar espacio a los sitios de diversión y a los lugares abiertos; tendrá en cuenta asimismo las relaciones de volumen a volumen, de superficie a superficie, de línea a contorno, hasta que haya logrado, merced a la facultad de la intuición, una armonía natural. Pero esto no es suficiente. El planificador libertario debe también recordar que las ciudades se hacen para los hombres; que las casas y los edificios estarán habitados, no por cifras, sino por seres humanos dotados de sensaciones y sentimientos, y que esos seres humanos serán desdichados a menos que tengan la posibilidad de expresarse libremente en el medio que los circunda. Acaso estas facultades sólo puedan expresarse en forma individual o en actividades de grupo, como el teatro y el deporte; pero al menos hay que proyectar la ciudad en forma que permita ejercitarlas. Sin duda, el planificador se acordará de destinar espacio a un teatro y a un campo de deportes; lo que tal vez olvide, sin embargo, es disponer los medios que dan a cada individuo la posibilidad de recogerse en su intimidad. Pues la sociedad, en su conjunto, posa en último término sobre la felicidad personal.



De ella depende también el futuro del arte. Mas debo aclarar aquí que por "felicidad" no entiendo ese estado de satisfacción ahíta que, de todos los estados de ánimo, es el menos propicio para la creación de una obra de arte. Por lo que hace al arte, la felicidad está en el trabajo, en la capacidad y la aptitud para crear algo que responda al anhelo de nuestro corazón. La felicidad no reside en la posesión del objeto creado, sino en el acto de crearlo. Tal, la tesis que con insistencia –y con razón– defendía Eric Gill. La tesis, pues, de "que la cultura humana es el producto natural del vivir humano, y éste, a su vez, el resultado del trabajo del hombre; que el ocio es, en su esencia, recreativo, pero la recreación tiene por objeto prepararnos para vivir y para hacernos gozar inmensamente de la vida".

Al acto de construir una mesa lo llamamos trabajo; en cambio, al de pintar un cuadro le damos el nombre de arte si nos proponemos vender la tela, y el de recreación si lo hacemos por pasatiempo. En realidad, no hay tal diferencia: el arte no se encuentra determinado por la finalidad que asignamos a la obra, sino por la cualidades intrínsecas de esta, por las cualidades de que el artista la dota. El placer que el arte nos causa viene del acto de la creación, y también –en forma secundaria, pero estimulante– del acto mental de la recreación a través de la contemplación de la obra.



Lo que me propongo, al formular estas precisiones, es combatir toda concepción estrecha sobre el artista y la obra de arte. Cada ser humano es un artista en potencia, y esa potencialidad tiene gran significación social. El individuo y la sociedad son los polos opuestos de una relación muy compleja. El individuo, al nacer, es antisocial; para comprobarlo basta observar a un niño en sus primeros días de vida. El ser humano se sociabiliza luego de un doloroso proceso de adaptación en cuyo transcurso se forma eso que llamamos personalidad y que no es tal, sino el carácter intermedio resultante de la subordinación de aquélla a las pautas de normalidad social imperantes. Producto de esa transacción, de ese desajuste, son los



trastornos psíquicos que afectan a los seres humanos. Pero esos trastornos pueden evitarse, en gran medida, gracias a la práctica del arte. Según he podido observar, las personas que construyen, que hacen objetos, parecen estar menos expuestas a las enfermedades mentales. Esta afirmación es fruto –ya lo dije– de mera observación personal, y carezco, para corroborarla, de datos más precisos y generales; no obstante cabe señalar, como esbozo de confirmación, que la "terapia ocupacional" es hoy día una de las formas consagradas en el tratamiento de los desórdenes psíquicos. Ello no quiere decir, desde luego, que la única función del arte sea la de contribuir a la salud, pero sí que tiene un efecto subjetivo. El artista no sólo crea un objetivo que le es exterior; al hacerlo, también reorganiza el equilibrio de los impulsos que lo recorren interiormente.

Tras este análisis de la función social del arte, vemos que la concepción libertaria del mismo sale fortalecida. Comprobamos igualmente que la existencia de todos los tipos de arte, sobre ser permisible, es deseable. Pues las necesidades de la sociedad imponen algo más que la creación de nuevas estructuras externas; exigen también determinadas estructuras internas de la mente, capaces de darnos el goce pleno de la vida. Por ello debemos buscar los métodos que permitan aflorar al artista latente en cada uno de nosotros.



Queda en pie, sin embargo, el problema del *valor* en el arte.

Puede que algún día todos nos volvamos artistas, pero, de no cambiar totalmente la naturaleza humana, serán muy contados los *grandes artistas.* ¿Cómo medir esta diferencia... la diferencia entre la mediocridad y el genio?

A decir verdad hay, no una, sino varias medidas. Ciertas personas –en ocasiones, la mayoría– usan sólo una de ellas; otras se valen, combinadamente, de dos o más. Por mi parte, creo que dichas medidas son, una vez más, cuatro. Tenemos, en primer lugar, la aplicación directa de un canon, es decir, de una ley establecida. Esta ley puede referirse a la proporción geométrica, a la combinación cromática, a cierto tipo de figura humana, a determinado "orden" o "módulo" (en arquitectura). Es una medida de la que tenemos conciencia y que estamos en condiciones de aplicar exactamente. Pero hay también otra, la de la sensibilidad. Conforme a ella, se considera al individuo como instrumento sensible que emite y recoge delicadas vibraciones en presencia del color, las texturas y las relaciones espaciales; de esta manera, se mide el valor de una obra de arte por el número y la intensidad de las vibraciones emanadas de aquella captación intuitiva del espacio y del tiempo, la expresión de estas relaciones por medio del ritmo y la armonía –es decir, la intuición de los valores absolutos de la forma– se encuentran emparentadas con ese tipo de sensibilidad, si bien poseen caracteres propios y distintivos. Es esta la sensibilidad mediante la cual captamos la significación dramática o simbólica del contenido plástico de una obra de arte, o dicho de otra manera, están los sentimientos que en nosotros provocan las imágenes utilizadas por el artista para expresarse.



Tenemos así cuatro métodos de valoración de la obra de arte, cada uno de los cuales es valedero para el correspondiente tipo de expresión artística. Entre esos polos críticos habrá, otra vez, modalidades mixtas de captación y de suerte que la satisfacción producida en nosotros al comprobar que se han observado los cánones académicos puede verse modificada, de una parte, por la intuición de las relaciones armónicas y, de otra, por nuestra sensibilidad para el color y las texturas. En el otro extremo, la significación psicológica de las imágenes dramáticas tal vez se conjugue con la reproducción sensitiva y puede que hasta con la "abstracción" de ellas: en otras palabras, el surrealismo se volcará –cosa que ocurre, bien lo sabemos– hacia el constructivismo por un lado y hacia



el expresionismo por el otro. Pero aquí creo yo que vuelven a enfrentarse los puntos opuestos de la brújula, es decir, que no podemos satisfacer las leyes racionales y conscientes del canon académico y, a la vez, expresar las fantasías de lo inconsciente. Tampoco creo que la extremada sensibilidad de los cuadros de Monet o de Renoir pueda conjugarse con las intuiciones formales en que reposa la obra de Seraut o de Ben Nicholson. Empero, la mente del espectador posee múltiples modalidades de apreciación, múltiples vías de aproximación al arte; por eso no juzgo censurable –al contrario, entiendo muy natural– que el gusto de una persona sea universalista. El arte, como la mente humana, tiene contradicciones; su equilibrio da el altísimo grado de tensión que es menester para la creación de las mayores obras de arte.

En realidad, cada uno de nosotros tiende a escoger el enfoque crítico más adecuado a su tipo psicológico. No es seguro que exista la mentalidad plenamente armónica –aquella donde el pensamiento y el sentimiento, la intuición y la sensación se encuentran equilibrados–, pero sí es seguro que constituye el ideal a alcanzar. Sólo la mente dotada de ese equilibrio es capaz de gustar la plenitud y la riqueza de la vida.



Si llegamos a la conclusión de que este ser cabal y armonioso no puede existir en la sociedad actual, esforcémonos por cambiarla hasta que ese género de vida resulte posible. La lucha en pos de tan grande objetivo absorberá las energías de la humanidad durante los siglos venideros y, para llevarla adelante, es de importancia vital que comprendamos la naturaleza del arte y la función del artista.

La naturaleza del arte revolucionario

Al igual que la industria, el arte jamás se ha adaptado a las exigencias de los teóricos; siempre altera los planes de armonía social que éstos formulan, y la humanidad, que tiene en mucho la libertad del artista, no se aviene a dejarla en manos de los creadores de áridos sistemas sociológicos. Los marxistas han podido comprobar que los ideólogos miran las cosas al revés; por eso, a diferencia de sus enemigos, han de contemplar el arte como realidad que engendra ideas, y no como aplicación de las ideas.

Georges Sorel, *Reflexiones sobre la violencia.*

En la introducción a la Crítica de la economía política, Marx reconoció la existencia de “relaciones desiguales entre el desarrollo de la producción material y la producción artística” pero no desesperaba de reconciliar esa contradicción por el método dialéctico, Nunca llegó a resolver el problema, sea por falta de tiempo o de oportunidad, y algunas de sus observaciones al respecto tienen mucho de generalización apresurada; no cabe duda, empero, de que, reflexionando más, habría acabado por corregirlas.



Tal habría sucedido, por ejemplo, con la aplicación que da al eterno hechizo del arte griego, producido según él –y según la hipótesis de Vico, en quien a todas luces se apoya– por ese algo de infantil que perennemente vive en nosotros.

Este hiato, esta vacilación de Marx debería haber servido, al menos, para que sus discípulos se abstuvieran de tratar con superficialidad una de las categorías más complejas de la historia, que aún no ha sido enfocada por el análisis dialéctico. El tema –de vastedad inmensa– no nos concierne ahora, pero es de hacer notar que acerca de él, y partiendo de un criterio frívolo, y, en el fondo, anti



dialéctico, se han hecho afirmaciones sobre la naturaleza del arte proletario que sólo derivan en ridículo para los aspectos culturales del movimiento revolucionario.

El arte revolucionario ha de ser revolucionario. Con esta afirmación simplísima –hasta perogrullesca– podemos empezar el debate.

No ha de verse en ella, empero, la consigna de pintar cuadros con banderas rojas, hoces y martillos, fábricas y máquinas, pues eso sería dar una interpretación harto deleznable. (Me valgo de estos ejemplos, sacados de las artes plásticas, por simple comodidad. Lo que digo puede aplicarse a la música*, a la poesía y a todas las artes.) Sin embargo, los comunistas siguen aferrados a interpretación tan deleznable; de ahí la adulación partidaria que rodea a un Diego Rivera, pintor capaz pero de segunda fila.



La arquitectura, como arte abstracto que es, nos permite enfocar mejor el problema. (No cabe duda de que aquélla ha experimentado curiosas transformaciones en Rusia; la anomalía tiene sus explicaciones, que, empero, guardan poca relación con la estética.) La arquitectura es arte necesario, vinculado estrechamente con la reconstrucción social que ha de operarse en un régimen revolucionario. ¿En qué forma concebimos la arquitectura revolucionaria, dada nuestra calidad de ingleses? ¿Como retorno a la rusticidad del Tudor, a la majestad del estilo georgiano, a la pompa burguesa del neoclásico? De más está decir que, al pensar en la ciudad del futuro, prescindiremos de esos estilos. Entonces, ¿no deberíamos aguardar confiados

*La evolución del compositor Shostakovich sirve de patética moraleja. Gerald Abraham analizó muy bien el gradual menoscabo que ha ido sufriendo este artista. (Horizon, vol. VI, num.. 33, setiembre de 1942.) Según Emma Lu Davis (a quien citamos en la página 82 de este libro), puede que la "presión" no esté inspirada en motivos abiertamente políticos, sino en la interpretación del gusto popular según los gobernantes. Y esto es aún peor, porque significa que el político se aventura a hacer e imponer determinado juicio estético.

a que la arquitectura –como dice Walter Gropius– vaya conformándose, no de acuerdo con la imitación estilística ni con el falso brillo ornamental, sino de acuerdo con las formas sencillas, nítidamente modeladas, en que cada parte se fusiona en el volumen del conjunto"?

Sólo así, marchando por el camino que señalan Gropius y sus discípulos, podremos dar "expresión concreta a la vida de nuestro tiempo".

Esto es fuerza admitirlo. Si pasamos en seguida a la escultura y la pintura y nos preguntamos qué paralelo se da en ellas con el nuevo estilo, ¿podemos darnos por satisfechos con Rivera o Tsapline? ¿No hay, por ventura, una contradicción insalvable entre el arte anecdótico y "literario" de esos pintores y la vitalidad y la fuerza intelectual de la nueva arquitectura?

Para responder a la pregunta se impone una breve digresión sobre la naturaleza del arte. Toda obra de arte considerable posee dos elementos: uno formal, que apela a nuestra sensibilidad por razones no bien esclarecidas, pero que son de origen psicológico, sino fisiológico; y otro arbitrario o variable, cuyo poder de atracción, más complejo, cubre, como un vestido, las formas subyacentes en é1. Es punto discutible el de que los elementos formales del arte no están sujetos a cambio; el de que los mismos cánones de armonía y proporción se hallen presentes en el arte primitivo, en el griego, en el gótico, en el renacentista y en el contemporáneo. Esas formas son arquetípicas, podríamos decir; se originan en la estructura física del mundo y en la estructura psicológica del hombre. Por ello el artista puede, y con algo de razón, adoptar una actitud de alejamiento. Como comprende la importancia del arquetipo, mira el fenómeno con relativa indiferencia.



El reconocimiento de esas cualidades universales de la forma es perfectamente compatible con la interpretación materialista de la historia, como lo es el reconocimiento



de la permanencia relativa de la forma humana o de las formas de los cristales en la geología. Algunos factores de la vida son constantes; pero, por serlo, no forman parte de la historia. La historia se ocupa de aquella parte de la vida que está sujeta al cambio; y la dialéctica marxista es una interpretación de la historia, no una teoría de la estructura biológica o de la morfología de la vida.

Si los adversarios del formalismo aceptan que hay en el arte elementos permanentes e inmutables, podrán admitir que en épocas diversas ha habido diferentes valoraciones de dichos elementos.

En verdad, la única diferencia entre la época clásica y la romántica estriba en el énfasis dado a la base formal de las obras de arte. No podemos decir que la forma esté ausente en un pintor romántico como Delacroix ni que sobreabunde en un pintor clásico como Poussin. Si pudiésemos medir el grado que alcanza la forma en estos dos artistas, tal vez nos encontráramos con que fue igual en ambos.



En el arte clásico la forma tiene tal importancia que el tema se vuelve muy secundario; en el arte romántico, a la inversa, el asunto se impone por completo a la forma. Podríamos decir, entonces, que la diferencia es sólo de acento. Y de esa manera, injustamente, es como debe ponerse el acento en el arte en opinión del marxista sensato. Por ende, a los efectos de una generalización histórica de cierta amplitud, podríamos desechar la estructura formal subyacente y concentrarnos en el estilo y el amaneramiento. Pues a través de ellos se expresa la ideología predominante de una época.

Si concedemos todo eso, concluiremos en que es vana ilusión del artista el creer que podría mantenerse, para siempre, en actitud de alejamiento. Sólo hay, a mi entender, una excepción lógica: la del artista capaz de despojar a su obra de las cualidades temporarias y accidentales hasta un punto tal que logre la forma pura. Y eso es, por cierto, lo que pretende un sector del movimiento constructivista,

sector que inclina a algunos de los artistas más dotados de nuestra época. Como no simpatizan con ninguna de las ideologías actuales, procuran escapar hacia un mundo donde las ideologías no existen. Se encierran en la torre de marfil, y es posible que, por el momento (el especialísimo momento en que vivimos), su táctica resulte beneficiosa para el arte del futuro. La posición que sustentan irá clarificándose más adelante.

Fuera de esta retirada, hija de la desesperación, el artista no puede escapar de las condiciones económicas de su época; no puede hacer caso omiso de ellas, porque ellas no hacen caso omiso de él. La realidad lo empuja siempre en determinada dirección; si el artista no lo advierte es porque se halla en medio del río, donde el agua es más profunda y la corriente más poderosa.

Como he dicho en otro libro*, el problema de las relaciones del individuo con la sociedad –de la que forma parte– es de importancia fundamental, así en el arte como en la política. Es, igualmente, el problema capital dentro de la religión, pues, ¿qué otra cosa fue la reforma luterana sino la afirmación de la voluntad del individuo frente al dominio que la Iglesia ejercía sobre la colectividad? En filosofía, constituye el punto de fricción entre el escolasticismo y el cartesianismo, entre el materialismo y el idealismo. Pero la relación entre la mente y la realidad, entre el individuo y la colectividad, no es de prioridad; es, sobre todo, de acción y reacción, es un batallar con vientos adversos. La corriente de la realidad es poderosa y turba la mente; pero la mente se abraza a esa fuerza contraria y el mismo forcejeo de la lucha la hace ir hacia arriba, la proyecta hacia lo lejos. Igual relación se da entre el individuo y la sociedad; la libertad absoluta acaba en decadencia. Para que la mente se



***Education through art* (op. cit.).



llene de brío demoledor es preciso que se vea confrontada a una oposición, que sufra el choque de duras realidades.

Esto no agota el problema de las relaciones del individuo con la sociedad. Como ya en otra obra[*] me he referido a él más extensamente –en sus aspectos psicológicos y sociológicos–, sólo añadiré ahora que, a mi vez, la libertad relativa del individuo –su libertad intelectual, desde luego– puede justificarse dentro de la ortodoxia marxista.

"El marxismo –dice Stalin– parte del supuesto de que los gustos y las exigencias del pueblo no son ni pueden ser iguales, en cantidad, ni en calidad, bajo el socialismo ni bajo el comunismo." Sin independencia de juicio y sin libertad de crítica se torna imposible la diferenciación, en calidad de los gustos y las exigencias; de ahí que esa libertad sea indispensable para el desarrollo dialéctico de la cultura.



Por motivos de índole puramente práctica, la URSS ha creído necesario aceptar cierto grado de "autocrítica", reconociendo así la justificación –social más que política– de la libertad intelectual. Es imposible separar la psicología del individuo de la psicología del grupo, y por esa sola razón el viejo concepto de la individualidad no nos prestará utilidad alguna en la construcción de un nuevo orden social.

Volvamos ahora a las realidades actuales del arte. Dejando a un lado la gran masa del arte académico burgués, nos encontramos, dentro de la categoría general del arte revolucionario, con dos movimientos que reclaman para sí el título de modernos y que son de intención revolucionaria.

Para el primero no hay rótulo descriptivo, pero es en esencia formalista, según la acepción ya indicada. A veces se

[*] *Art and Society* (Arte y sociedad), ediciones Península, 1970, España.

lo llama abstracto, a veces no figurativo, a veces geométrico y a veces constructivista. Sus representantes más típicos son, en la pintura, Kandinsiki. Mondrian y Ben Nicholson; en la escultura, Pevsner, Cabo y Barbara Hepworth.

El otro movimiento mencionado lleva un nombre distintivo –surrealismo– y está representado por los pintores Max Ernst, Salvador Dalí, Miró, Tanguy y el escultor Arp.

El movimiento mencionado en primer término es plástico, objetivo y apolítico.

El segundo grupo es literario (hasta en la pintura), subjetivo y activamente comunista (aunque, por lo general, antistalinista).

Analizadas superficialmente, estas diferencias resultan obvias. Sin embargo, quiero hacer notar que no podemos darnos por satisfechos con ellas, por lo mismo que son superficiales. No podemos aceptar a los surrealistas en razón de la valoración que de sí mismos llegan, ni saludarlos como a los únicos abanderados del arte revolucionario. Empero, es de justicia reconocer que cumplen importante función revolucionaria y que comprenden el valor de esa función con mucho más claridad que los marxistas oficiales, quienes les profesan poquísima simpatía. Pues los marxistas oficiales, concentrados en sus problemas económicos, no echan de ver lo pertinente que es el problema cultural, en particular el problema artístico. Para ellos, según la frase de Trotski, la mente del artista va cojeando en pos de la realidad que crea el político.



Pero el obstáculo mayor que en todas partes se opone a esa nueva realidad realidad es la herencia cultural del pasado, la religión, la filosofía y el arte que forman la compleja ideología de la mente burguesa. Imposible negar la lógica de los hechos económicos: la guerra, la miseria en medio de la abundancia, la injusticia social. Sin embargo, mientras siga influida por la ideología burguesa,



la mente negará los hechos y construirá una rebuscadísima racionalización que los deje a un lado.

El surrealismo, cuya posición tiene expositores muy elocuentes, comprende con claridad dicho fenómeno y se ha propuesto desautorizar a la ideología burguesa en el terreno del arte, destruir su concepción académica. La tendencia del movimiento es, así, destructora y negadora. El método a que recurren sus cultores –si es que tienen algún método en común– consiste en echar abajo las barreras levantadas entre la realidad consciente de la vida y la realidad inconsciente del mundo onírico; en mezclar hechos y fantasía de tal forma que se desvanezca el concepto normal de realidad. Tendencia parecida encuentra Carl Einstein en las últimas obras de Braque, al que, en cierto modo, cabe considerar surrealista, lo mismo que a Picasso. Los surrealistas como Ernst y Dalí no hacen sino llevar a término la desintegración del concepto académico de la realidad que iniciaron Picasso y Braque.



Vemos, pues, cuál es el lugar que ocupa el surrealismo dentro del movimiento revolucionario. Veamos ahora qué función desempeña la otra rama del arte moderno, el arte de la forma pura confinada en su torre de marfil.

También él tiene su función revolucionaria, la más importante al fin de cuentas. El surrealismo, he dicho ya, es negador, destructor; de ello se sigue que le cabe un papel pasajero: es el arte de un periodo de transición. Puede desembocar en un nuevo romanticismo –sobre todo en lo literario–, cosa que, empero, cae fuera de su función inmediata.

En cambio, el arte abstracto cumple una función afirmativa. Mantiene inviolables –hasta que la sociedad quiera volver a usarlas– las cualidades universales del arte, los elementos que sobreviven a todos los cambios y a todas las revoluciones. Podrá decirse entonces que es un arte en conserva, una actividad apartada de la realidad, sin interés

inmediato para el revolucionario. Decir tal cosa revela –a mi juicio– estrechez de visión en cuanto a la situación actual. El arte abstracto no se halla tan en conserva como podría creerse, pues en algunas esferas –en la arquitectura y, hasta cierto punto, en el arte industrial– es ya realidad social. Encontramos ahí el nexo que une al movimiento abstracto de la pintura moderna con la corriente más avanzada de la arquitectura: la corriente de Gropius, Mies van der Rohe, Frank Lloyd, Wright, Aalto, Le Corbusier... El nexo no es una mera semejanza de forma y de intención, sino real e íntima vinculación de personalidades.

Dicho nexo, por sí solo, indica la orientación que seguirá el arte del porvenir, el arte de la sociedad sin clases. No es posible predecir todas las formas que éste ha de adoptar, pues además transcurrirán muchos años antes de que llegue a su madurez. Mas no podemos edificar una nueva sociedad –y, literalmente, hemos de *edificar* esa sociedad, con ladrillos y argamasa, acero y vidrio– sin la colaboración de los artistas. Los artistas están ahí, esperando su oportunidad. Son los artistas abstractos, que están, en estos tiempos de transición, perfeccionando su sensibilidad formal*, que se hallan dispuestos, cuando llegue el instante, a aplicar sus talentos en la gran obra de la reconstrucción.



La reconstrucción no es faena para los tradicionalistas románticos ni para los sentimentales atiborrados de literatura. El socialismo constructivo es realista, científico, clásico en su esencia. Pero en nuestro medio hay –es preciso que lo veamos– falsos románticos, tiernos idealistas que quisieran embotar los definidos contornos de nuestra visión con el ideal dulzón del naturalismo, de la sencillez

---

*Ya me he referido a la función social del artista abstracto en *Art and Industry*, Londres y Nueva York, 1956. (*Arte e industria*, Buenos Aires, Infinito, 1961.)





casera, de la ingenuidad social, de los coros aldeanos y de eso que hoy llaman el *pop-art.*

Esta buena gente se figura que el arte revolucionario es una especie de artesanía popular, de alfarería aldeana, de romances y madrigalillos. Así, los rusos dan su beneplácito al *papier-maché* y a las burdas lacas de Palej y Mstera. Su "realismo socialista" es pintoresquismo burgués liso y llano.

Lo que nos hace falta es una concepción del arte más imaginativa y precisa al mismo tiempo, hasta intelectual, si es menester. Algo que, sin incurrir en falsedad, sin engañarnos a nosotros mismos, podamos alinear junto a las grandes épocas creadoras del pasado.



La psicología de la reacción

La reacción –y su ideología, a la que podríamos llamar reaccionarismo– no se circunscribe al terreno del arte; es, por sobre todo, fenómeno político. Tanto, que el artista reaccionario suele vincularse a un partido también reaccionario. Sin embargo, no trataré aquí de la reacción en política, salvo cuando alguna referencia a ella ayude a esclarecer el fenómeno gemelo en los dominios del arte.

Ya hablemos de política o de arte, es preciso hacer la diferenciación entre reaccionarismo y conservadorismo, diferenciación que no siempre se respeta.

La doctrina del conservadorismo es positiva: afirma que ciertas instituciones políticas –la monarquía, por ejemplo–, sino origen divino, tienen al menos validez absoluta, y que todos nuestros esfuerzos han de apuntar a la conservación de dichas instituciones, sean cuales fueren nuestros avatares económicos, fenómenos puramente superficiales para ella. Los principios del conservadorismo son tradicionales; radican en el pasaje, de una a otra generación, de ciertos patrones culturales expresados en forma hierática o aristocrática.

La doctrina del reaccionarismo es negadora. Repudia con energía la situación existente –repudia esa situación en sí– y aspira a crear la situación contraria. Su revolución es revolucionaria al revés. La situación contraria no es, por fuerza, conservadora ni tradicional. Así el comunista, al reaccionar contra el orden imperante, puede que aspire a establecer una democracia totalitaria completamente regida con los principios aristocráticos del conservadurismo; hay, además, una amplia gama de actitudes nihilistas, a algunas de las cuales habremos de referirnos.



Nada tan alejado de ese tipo de conservadurismo al que Bolingbroke y Burke dieron nivel filosófico, como las doctrinas de Mussolini, Hitler y Franco. Estos políticos son reaccionarios en el sentido en que usamos nosotros el término; es decir, contrarrevolucionarios.

Corresponde hacer, asimismo, otra diferenciación preliminar. Conscientes de su orientación regresiva, los reaccionarios se empeñan en negar la existencia del progreso (palabra que, por su carga emotiva, hemos de manejar con cuidado.) Negar el progreso equivale a cerrar los ojos ante ciertos hechos. Por ejemplo: no cabe duda de que el nivel de vida general es hoy en Inglaterra y los Estados Unidos, mucho más alto que en épocas anteriores, según lo prueban las estadísticas relativas a la perspectiva de vida, la mortalidad infantil, la disminución de las enfermedades epidémicas, etc. Es forzoso admitir que este adelanto material ha ido acompañado de algún retroceso menor y –sobre todo – que no se ha registrado un avance moral acorde con la elevación del nivel de vida. Gozamos de las comodidades modernas con la conciencia intranquila.



Pero lo que nos ocupa ahora no es el nivel de vida ni las demás formas del progreso material; nuestro tema es el fenómeno cultural llamado arte. En este aspecto, ningún historiador responsable, ningún filósofo serio, osaría afirmar que ha habido siquiera indicios de progreso evolutivo. Se han descubierto nuevos materiales, se han inventado herramientas nuevas, se han adoptado unos y otras y, como consecuencia de ello, la sensibilidad estética ha ensanchado su campo de aplicación. Pero la sensibilidad misma –en su aspecto realizador y apreciativo– sigue tan constante como cualquier otra facultad humana, y, a la verdad, no parece haber "progresado" ni retrocedido un palmo en cuatro siglos.

Mas si no ha habido progreso ni retroceso, ha habido cambios permanentes. La Edad de Piedra, la Edad de Hierro,

la Edad de Bronce, la Edad Clásica, la Edad Media, la Edad Moderna, son los grandes ciclos de la civilización y de todo cuanto la caracteriza: su arte, su religión y su filosofía. Dentro de esos periodos cíclicos hay fases alternas que muestran contrastes aún más señalados; por ejemplo: dentro de la Edad de Piedra pasamos del arte naturalista del paleolítico al arte abstracto o geométrico del neolítico. Alternaciones parecidas se dan en todas las épocas, y así la nuestra se halla a punto –según parece– de repetir el cambio del arte naturalista por el arte geométrico. Estos cambios cíclicos siempre se verifican a través de fases graduales pero definidas, a las que reconocemos, históricamente, por determinados nombres: manierismo, barroco, rococó, romanticismo, clasicismo, realismo, postimpresionismo, cubismo, surrealismo y constructivismo.

Claro que al hacerse más minucioso el análisis histórico, menos universales serán las categorías. Podemos reconocer, a lo largo de la historia, estilos como el clásico y el romántico, que, además, corresponden a determinadas estructuras sociales y a ciertos tipos psicológicos. En cambio, para explicar un movimiento como el impresionismo, es preciso referirse a factores locales y temporales que no siempre se repiten.



Pese a todo, el cambio existe, y no es verosímil que se detenga mientras el hombre viva sobre el planeta. La existencia misma es un proceso cambiante de concepción, gestación, nacimiento, crecimiento y declinación. Si de la vida animal se tratara, contemplaríamos la eterna repetición de este proceso cíclico hasta llegar al agotamiento de la especie o a su desplazamiento en beneficio de otras. Pero el hombre tiene conciencia de sí, y su peculiaridad consiste en que ha ido ampliando el radio de su conciencia. La marcha ha sido muy lenta y al referirnos a ella vacilamos, nuevamente, en usar la palabra "progreso".



Mas sobre lenta ha sido desigual. La conciencia –pongamos por caso– del profesor de física, o la del astrónomo, o la de una mística como Simone Weil es infinitamente más amplia que la del indígena australiano aunque es posible, desde luego, que el indígena australiano sea consciente de un par de cosas que se le pasan inadvertidas al astrónomo: ejemplo de ello es la conciencia de la vitalidad animal, que el artista paleolítico poseyó y expresó en grado altísimo, sin parangón hasta hoy.

Parecería, pues, que determinada clase de conciencia se impone a otras; que hay cierto equilibrio de intensidades. Así, en ocasiones, se han sacrifi cado algunas fases de la conciencia –como el sentido de la magia, el del misterio, el de la gloria– para dejar espacio al desarrollo de la conciencia racional.

Pese a cuanto acabamos de señalar, sería un gran desatino sostener que la conciencia de un Einstein no representa un progreso cualitativo con respecto a la de un brujo tribal.



Creo que la conciencia estética –la conciencia de la belleza formal y de la vitalidad orgánica– es raigal, y que de ella dependen, por igual, Einstein y el brujo. El progreso de la conciencia humana depende de esta facultad estética, pero la facultad misma –como ya indiqué– no ha progresado. Es el principio formativo de la evolución humana, y el indicio del progreso está en lo que se ha formado, no en los cambios que sufra el instrumento de formación. La diferencia podrá parecer sutil, pero es imprescindible si se quiere comprender la historia del arte. Nos permite ver la base común que subyace en formas tan diversas como lo son el clasicismo griego, la exaltación medieval, el humanismo renacentista, el realismo decimonónico y el arte abstracto contemporáneo. Hay un principio formativo, constante pese a su diversidad; mas hay también sucesivos cambios de apariencia que se adaptan al espíritu de la época.

Es peligroso coquetear con ese fenómeno que los alemanes llaman *Zeitgeist* (el espíritu de la época), pero es difícil sustraerse a su hechizo. Siempre hay conflicto entre el principio formativo y el *Zeitgeist*; entre la voluntad de lograr una forma universal y absoluta, y la voluntad de alcanzar un modo de expresión que tenga aceptación o eficiencia inmediata. No está a nuestro alcance la posibilidad de evitar el conflicto, por la sencilla razón de que el *Zeitgeist* nos posee con más fuerza cuando menos advertimos su presencia en nosotros. Por cierto, no escapamos de él ofreciendo adrede eso que, en nuestra miopía, designamos con el nombre de *Zeitgeistlich*: es decir, un intento más de alzarnos por nuestros propios medios. Si hasta la suficiencia del docto es, a veces, el *Zeitgeist* disfrazado.Pensemos, sino, en todo el acervo de sabiduría muerta que encierra la teología del siglo XVII. No pretendo asimilar los cambiantes procesos que nos muestra la historia con el espíritu de cada época. Algunos cambios son profundos; otros, superficiales. El romanticismo literario y plástico, movimiento que no ha agotado aún sus posibilidades, figura entre los primeros; la resurrección del gótico, entre los segundos. Es el espíritu de la época vestido con traje de fantasía. Igual distinción debe hacerse respecto de los cambios ocurridos en nuestra época. La nueva concepción de la estructura física del universo constituye, de por sí, uno de esos cambios profundos, pleno, además, de hondas consecuencias filosóficas. Lo que debemos preguntarnos –sabiendo que no podremos responder con certeza– es si los cambios verificados en el campo del arte son tan hondos cuanto asombrosos.



Ambos cambios –el verificado en las ciencias y el registrado en las artes– son simultáneos, por lo cual es lícito inferir que se vinculan entre sí de una manera o de otra. El cambio religioso conocido con el nombre de reforma luterana puede atribuirse a varias causas –la corrupción del



clero y el insolente poderío de las congregaciones–; pero la aparición de una nueva actitud religiosa (contrapuesta a la actitud reaccionaria en cosas de religión.) fue posible gracias a la aparición de una nueva teoría del universo, expuesta por Galileo y Copérnico. La reforma pudo haber sido una reacción (de retorno hacia una concepción más primitiva y "pura" del cristianismo); sin embargo, fue un cambio de la sensibilidad religiosa, conforme con el cambio que experimentaba el conocimiento científico.

Creo que el arte moderno reviste parecido carácter. Es cambio de las modalidades de percepción, acorde con la nueva actitud espiritual o intelectual del hombre moderno. Dicha actitud no es formal ni consciente: el artista no "expresa" una visión científica o filosófica del mundo ceñida a las concepciones más recientes en materia de física o de metafísica, de política o de economía, disciplinas en las que acaso se reconozca profundamente ignorante. Sin embargo, existe hoy un sentimiento muy difuso, un sentimiento de angustia, de confusión, creado, en buena medida, por obra de quienes ejercen las disciplinas y actividades mencionadas; y de esa atmósfera el artista no puede escapar, dado que es, por definición, una criatura agudamente sensible a las solicitaciones colectivas. Encontrar símbolos que representen esos estados de la conciencia humana: tal es su función primordial en el seno de la sociedad.



No sabemos si encuentra los símbolos justos, pero el artista de hoy ha llegado al éxito porque la opinión contemporánea considera que los ha encontrado, y que ha sabido darles forma convincente. Los artistas modernos a quienes asignamos el título de grandes en virtud de su capacidad para la creación de símbolos –los Picasso, Kandinski, Klee, Leger– han dado origen a nuevas formas simbólicas que se corresponden íntimamente con el *Zeitgeist*.

Esto en cuanto al proceso de mutación. Vemos que el mismo es inevitable, que nada hay en él de intrínsecamente bueno, que no representa progreso alguno, moral ni estético. Pero dicho proceso no es mecánico: se da en los seres humanos y, sobre todo, en el artista. No quiero decir con ello que el artista sea el ejecutor del cambio. En verdad, la obra de arte perfecta nos levanta por encima de la corriente de la existencia, sume al observador en un estado de contemplación intemporal; mas cada instante de contemplación lo es también de pausa... y a la pausa no se llega sino por el movimiento.

En esas circunstancias el artista vive "a costa de sus nervios". Está analizando siempre una sustancia desconocida, tratando de resolver un misterio, de dar forma a vagas intuiciones. No es de extrañar, pues, que alguno ceda a la tensión. Quienes no son capaces de soportar el ritmo de marcha, se echan atrás, abandonan el esfuerzo; pero también hay otros: los que afrontan la burla, la recriminación, el insulto, la traición. Y ese es el tipo que me propongo aislar y analizar.



Si la tensión se vuelve insoportable para toda una generación, nos hallamos ante lo que Gilbert Murray denominó "desfallecimiento del ánimo" al referirse al periodo de la historia griega caracterizado por dicho fenómeno. Con la citada frase, Murray describía la incapacidad en que se vio el mundo antiguo para mantener vivo el idealismo racional de las escuelas del siglo V a. de C., incapacidad que significó el retorno a la superstición, al gnosticismo, a la revelación y que, con el tiempo, daría origen a una nueva fe positiva: el cristianismo primitivo. El "desfallecimiento del ánimo" que nos aqueja, no está hoy signado por la superstición en grado tan agudo, si bien cabe recordar que los nazis tuvieron su Rosenberg y que no puede haber cosa más irracional que el culto de la raza y del poder, propio de las ideologías reaccionarias. Dado



que estamos refiriéndonos al arte –actividad simbólica– no podemos hablar, en rigor, de filosofía del idealismo racional y de incapacidad para mantenerla con vida. Sin embargo, la razón se encuentra del lado de las tendencias actuales, y no en el bando de la reacción.

Aquí me veo obligado a hacer una distinción entre razón y método científico, que durante toda mi vida he subrayado. Pero me valdré para ello de las palabras de Gilbert Murray, cuyo nombre evoqué antes. Al final del ensayo mencionado hay un pasaje de gran elocuencia que reproduzco seguidamente:

> Lo desconocido nos rodea por todas partes y es preciso que establezcamos alguna relación con él, relación que dependerá de la disciplina general de la mente humana y de la predisposición del carácter del hombre. Hasta donde puedan llegar el conocimiento y la razón consciente, hasta allí iremos nosotros, siguiendo su austera guía. Mas cuando les llegue el momento de detenerse, nos llegará a nosotros la hora de usar esas facultades –más tenues –de la captación, la conjetura y la sensibilidad, con las que, después de todo, se han alcanzado las verdades más altas, las artes y la poesía más elevados. Hemos de usarlas para buscar la verdad, no para darnos satisfacciones emocionales, cuidando siempre de no entregarnos al ensueño con olvido de las necesidades de nuestros hermanos, y recordando, por sobre todo, que es menester pisar quedo en este mundo de luces imprecisas, donde ni siquiera las estrellas están inmóviles*.

Con esto reconoce Murray, apóstol de la razón, que el conocimiento y la razón consciente sólo nos permiten comprender la realidad hasta cierto punto y que, cuando toquemos el límite de sus potencialidades, “nos llegará la hora de usar esas facultades –más tenues– de la captación,

Five Stages of Greek Religion, Londres, Watts, 1953, p. 171.



la conjetura y la sensibilidad, con las que, después de todo, se han alcanzado las verdades más altas, el arte y la poesía más elevados”. Entiendo que el profesor Murray sitúa estos procesos al revés; creo que sólo después de haber empleado las facultades de captación, conjetura y sensibilidad podemos emplear las facultades de la razón consciente, pues la razón no es una actividad totalmente conceptual, una criatura de la abstracción, concebida en el más absoluto vacío mental: es una actividad metafórica, que recibe energía y aliento de la imaginación. En otras palabras, la razón se nutre –como de una fuente subterránea– de metáforas y símbolos cuya realidad sensorial capta un organismo sensitivo. Por ende, es más exacto decir que la razón incluye el raciocinio simbólico, diferenciándola al mismo tiempo, y en forma que no deje lugar a dudas, de la revelación y otros modos sobrenaturales de conocimiento. No hemos de negar que el arte contemporáneo tiene sus escuelas herméticas; así, algunos de los adeptos más presuntuosos del surrealismo eran tan irracionales como los gnósticos o como los adoradores de Mitra, mencionados por el profesor Murray. Pero, en general, el arte moderno –pese a lo que tenga de abstruso, de extraño– se inspira en un deseo racional: el de explorar lo desconocido. Si en el intento ha producido símbolos insólitos, era cosa que cabía esperar, pues se ha internado en profundidades misteriosas donde moran los más extraños peces. Quizá fuera mejor que hubiese dejado algunos de ellos –monstruos superados por la evolución– en el fondo del mar. Pero si perseveramos en el afán de conocer todo cuanto hay en el universo y en nosotros, no debemos asustarnos de lo que nos traiga el artista al volver de su viaje de exploración.



No me refiero únicamente a las llamadas imágenes oníricas, a la deforme progenie de la frustración y la inhibición. Las imágenes del artista son, ante todo, formativas, es decir, que dan contorno preciso a lo amorfo;



son la cristalización de fluidas intuiciones mentales; materializan lo inmaterial, lo inmaduro, los rumbos, apenas si presentidos, apenas delineados y localizados, de la experiencia significante. Lo mejor del arte abstracto –que no es "abstracto", sino concreción de cuanto quedaba suspendido en la abstracción– corresponde a este género de actividad imaginativa. Es faena de exploradores en el proceso del razonamiento la invención de los símbolos necesarios para el avance de la conciencia.

A esta labor se le ha endilgado el rótulo de "extremismo". No es deshonroso el adjetivo, pues todos los adelantados de la aventura humana han sido extremistas, exploradores que trabajan en las fronteras de la experiencia, y en las fronteras de experiencia perceptiva si se trata de artistas. Sc comprende que algunos no quieran trabajar en clima tan inhóspito; al fin y al cabo, la faena está reservada a los elegidos, aquellos a quienes la naturaleza dotó del valor y la sensibilidad necesarios. Pero lo que deseo exponer ahora es el caso del adelantado que abandona el frente, que se retira a cómoda distancia para vilipendiar a los antiguos compañeros.



Claro está que ese artista nunca fue un colaborador sincero. El renegado es un esquizoide nato, receloso del prójimo desde el preciso momento en que lo reconoce como tal, es decir, como hermano que le disputa el amor de la madre. Cuando topamos con el artista envidioso y resentido, siempre es lícito pensar que el sujeto ha tenido una niñez irregular o desordenada; que le ha faltado el amor materno en la primera infancia, que es hijo de padres divorciados o separados, que se crió en un ambiente cargado de inseguridad y preocupaciones. Es difícil, y quizá peligroso, bucear en la historia clínica de los renegados que nos son contemporáneos, pero los datos que conocemos sobre los primeros años de algunos ejemplos típicos en nada parecerían contradecir esta hipótesis.

Por suerte, sin embargo, podemos encontrar las pruebas confirmativas en casos pertenecientes al pasado.

Wordsworth es ejemplo característico del renegado patológico. No es novedad calificarlo de "neurótico", pues ya Matthew Arnold y J. K. Stephen reconocieron el hecho, si bien carecían, para tipificarlo, de la moderna fraseología clínica. Quedó a cargo de F. W. Bates la tarea de describir los rasgos de esa psicosis y de encontrar sus orígenes en la desgraciada infancia del poeta[*], pues, como sucede siempre, la niñez es el periodo en que se engendran estos conflictos. La gran poesía de Wordsworth fue producto del trabajo de tan sólo una década, y según Bateson –con quien estoy totalmente de acuerdo en este punto–, nació del esfuerzo que el poeta hizo para lograr la normalidad y la salud mental.

> Lejos de entregarse a los elementos neuróticos de su personalidad –dice Bateson– como hicieran tantos poetas románticos, Wordsworth libró contra ellos una lucha larga y encarnizada en los años de su juventud. Aunque tal o cual poema pueda merecernos reservas, la poesía se orienta, en general, hacia la cordura, la sinceridad, la piedad, la alegría. En una palabra, hacia las virtudes humanitarias. La realización de dichas virtudes en los mejores poemas de Wordsworth nos mueve hoy a risa porque lo vemos siempre consciente de cuán arduas son las victorias, cuán precarias una vez logradas. Las victorias nunca fueron fáciles para Wordsworth, ni como hombre ni como poeta.



La palabra esquizoide significa "dividido". Personalidad dividida es la definición que da el lego a esta dolencia psíquica. Por eso J. K. Stephen, en un poema cruel[*], llama "Las dos voces" a las dos partes de la escindida personalidad de Wordsworth:

[*] *Wordsworth: A Re-interpretation*, Longman's, 1951.



There are two voices; one is of the deep;
It learns the storm –cloud's thundrous melody.
Now roars, now murmurs with the changing sea,
Now bird-like pipes, now closes soft in sleep.
And one is of an old half– witted sheep
Which bleats articulate monotony,
And indicates that two and one are three,
The grass is green, lakes damp, and mountain steep.
*And, Wordsworth, both, are thine . . .**

El análisis es sagaz en cuanto advierte que una de las voces viene de las profundidades, vale decir, de lo inconsciente, mientras que la otra, objetiva, se dirige al mundo exterior. El individuo normal acalla la voz de las profundidades, se orienta hacia el mundo exterior, se convierte en persona sociable, de trato llevadero, conservadora en cuestiones de política y reaccionaria en cosas del arte. El psicopático, por el contrario, se entrega a su yo subjetivo, revive la sociedad, recela de sus compañeros de trabajo, es morboso en lo sexual y pesimista o nihilista en lo filosófico. Pero contadísimas personas saben de la existencia de estas corrientes albergadas en su interior, y así se las ingenian para mantenerlas en precario equilibrio. Casi todas las grandes obras del arte y la literatura son hijas de ese tenue equilibrio mental: el gran artista –se ha dicho muy bien– "camina por una cuerda floja".

Bateson parece admitir este hecho en el caso de Wordsworth; pero conviene asimismo en que el triunfo de la segunda voz –la consumación de la normalidad– acabó

*Hay dos voces: una, venida de las profundidades, conoce la tronante melodía del nubarrón. /Ora ruge, ora murmura con el cambiante océano; /ya gorjea como los pájaros, ya se hunde, serena, en el sueño. /Mas la otra... La otra es el balido de una oveja /que, atontada y monótona, recita: /dos y dos son cuatro, verdes son las hierbas, húmedos los lagos, altos los montes. /Y ambas, Wordsworth, son tuyas.



con la vitalidad poética del autor. Podría haber extendido el análisis señalando que, al imponerse la segunda voz, Wordsworth rompió su amistad con Coleridge, se llenó de rencorosa envidia hacia otros poetas, se volvió ferozmente reaccionario en política y endureció su alma hasta hacerse detestar por sus allegados y perder el respeto de los contemporáneos más jóvenes.

En los años mozos, Wordsworth había sido revolucionario en política y partidario de la experimentación en cuestiones de poesía. Creó, con Coleridge, un nuevo tipo, de poesía, la poesía de la sinceridad, "la genuina voz del sentimiento", al decir de Keats. Wordsworth no estimaba esta cualidad en la generación joven. Tildaba a Keats de "empalagoso", veía en la Oda a Pan "una linda muestra de paganismo*", y el Himno a una urna griega* sólo servía para recordarle uno de sus sonetos menos logrados. Pero más significativo que todo esto es su actitud con respecto a Goethe, pues Goethe es el poeta del equilibrio, paradigma del escritor capaz de armonizar inteligencia y sentidos, capaz de convertir la tensión que opone a una y otros en venero de donde extrae poesía altísima durante toda su vida. Para Wordsworth, empero, hay en todo ello "una disipación, una sensualidad inhumana.. que provoca repugnancia" *. A juicio de Wordsworth, Goethe es un "poeta de la sensualidad"... "Carente de nociones morales, que otra ¿cosa podía ser, sino artificial?"

"Wordsworth habló de Goethe con la acostumbrada aspereza", anota Crabb Robinson en su *Diario* (19 de enero de 1843), y esta "acostumbrada aspereza" iba contra un poeta de fama universal que se había atrevido a ser personal, a hacer de sus emociones y de sus experiencias la base de su obra. Wordswordth se atrevió



* Reminiscencias del obispo Christopher Wordsworth, *Memoirs*, t. II, p. 487.



a hacer lo mismo durante una década tan sólo, entre los años 1797 y 1808. Después cegó sus sentidos, clausuró sus emociones y se convirtió en eso de que acusaba a Goethe: en "un escritor artificial". Pero la artificialidad tiene un sentido muy especial para Wordsworth: es "el intento de ganar la universalidad, pero –oh paradoja– poniendo al desnudo la individualidad, que carácter no contribuía por cierto a enaltecer. Aquí aparece la diferenciación entre individualidad y carácter que ya señalé en otro ensayo, sosteniendo justamente la opinión contraria a la de Wordsworth: o sea, que toda poesía verdadera nace de la personalidad o de la individualidad, del hombre y que el carácter es la trampa social donde cae y se extingue el poeta. Empero, esa distinción no está en cuestión ahora, a no ser cuando el reaccionario adopta aires de moralista, condenando los extremismos en arte por constituir un peligro para el Estado, por ser la simiente de la corrupción social, etcétera. Mas no es frecuente que estos señores practiquen las virtudes que predican: la moral es una de tantas armas en su arsenal de resentimientos.



Dejemos ahora el caso real de Wordsworth y vayamos al caso imaginario de un pintor moderno, de temperamento esquizoide, que en su primera infancia, por falta de atención o de amor materno, concibió sentimientos de anhelo insatisfecho. Esos sentimientos, sofocados al crecer y adaptarse el niño al mundo exterior, mutan en deseos de muerte dirigidos contra otras personas, en instintos de odio y agresión, siguiendo un proceso que la psicología ha desentrañado cabalmente. Hombre ya, el sujeto que padece este mal descarga las culpas de sus pesares infantiles en los demás, sea en los judíos, en la clase gobernante o en una nación extranjera. Pero, estamos analizando el caso imaginario de un pintor que reúne esas características, un pintor, además, que ha dado tempranas muestras de genio. Es imposible que en un

mismo pecho aniden los instintos de odio y agresión, que son destructores, y los de amor y piedad, que son creadores. Los primeros se impondrán poco a poco a los segundos, el punto de equilibrio quedara atrás y, en consecuencia, el talento del pintor empezará a declinar.

Cuando se percate de este proceso, cuando vea que sus facultades creadoras declinan mientras las de otros artistas contemporáneos ganan en fuerza y en belleza, lo consumirá (como bien decimos) la envidia. Proyectará contra esos contemporáneos afortunados las fuerzas destructoras que bullen en su psiquis, y verá en ellos, y en los amigos que los rodean, verdaderos *demonios*, fuerzas que luchan por la destrucción del arte mismo. Ese artista quizá llegue a repudiar el arte: dejará de pintar y adoptará la postura de espectador lejano y desdeñoso. Entre los dadaístas hubo casos parecidos. Pero lo más frecuentes es que se convierta en renegado, en reaccionario, y que la emprenda contra aquellos cuyas aspiraciones compartió. No era necesario llegar a la psicología moderna para advertir esta forma de reacción: ya Esopo la describió en la fábula del zorro y las uvas.



En ese punto quisiera citar un pasaje del ensayo de Joan Riviere sobre "El odio, la codicia y la agresión*, pues resume con claridad este aspecto de la vida emocional:

> La reacción psicológica de rechazo o desdén hacia el objeto deseado puede resultar peligrosa si va dirigida a frenar la codicia y, sobre todo, si se inspira en el deseo de venganza y desquite. Tenemos lamentable prueba de ello cuando la reacción mencionada lleva al suicidio; cuando el desengaño y la rabia de la venganza engendran un odio y un desprecio tan grande hacia la vida y cuanto la vida ofrece, que se acaba por rechazarla y destruirla.

**Love, Hate and Reparation*. Dos conferencias por Melanie Klein y Joan Riviere. Hogarth Press y el Instituto del Psicoanálisis, Londres, 1937.






El deseo vengativo de defraudar, que lleva a la reacción de desprecio, es fuente principalísima de las mil variantes de la perfidia, la deslealtad, la deserción, la infidelidad y la traición, que de manera tan constante se manifiestan en la vida, sobre todo por parte de los tipos humanos en quienes dicho mecanismo obra con fuerza, desde, el Don Juan y la casquivana, hasta la bala perdida que nunca se asienta en un empleo o en un determinado tipo de labor.

Esa gente se pasa la vida en busca de algo que por un instante parece encontrar, pero que en seguida le produce desencanto porque los deseos que la mueven son irrealizables y desordenados; al final, vuelve la espalda, rechaza y desprecia... pero sólo para volver a empezar.

Conocemos artistas que son buen ejemplo de esa reacción psicológica de desprecio, que traicionan los principios a los cuales se adhirieron y se lanzan, llenos de rencor y de despecho, contra los colegas en cuya aventurada empresa participaron. Pero no respondamos al desdén con el desdén, no retribuyamos la venganza con la venganza. No quisiéramos estar en la piel de esos individuos; tratemos, pues, de comprenderlos, y, si es posible, de perdonarlos. Bien quisieran ellos que les replicáramos con agravios, puesto que así podrían satisfacer su instinto de autodestrucción: "el sentirse despojados e injuriados les produce un placer indirecto"[*].

Aparte del tratamiento clínico –que queda para el psiquiatra– sólo nos cabe adoptar, frente a estos individuos, una actitud de comprensión, de tolerancia y hasta de piedad. No tratemos de razonar con ellos porque sería inútil; sólo conseguiríamos provocar nuevos insultos, avivar las fantasías sádicas. Además, en mentes así alteradas no cabe esperar que la razón vuelva por sus fueros: tan arraigado está el impulso de autodestrucción.

---

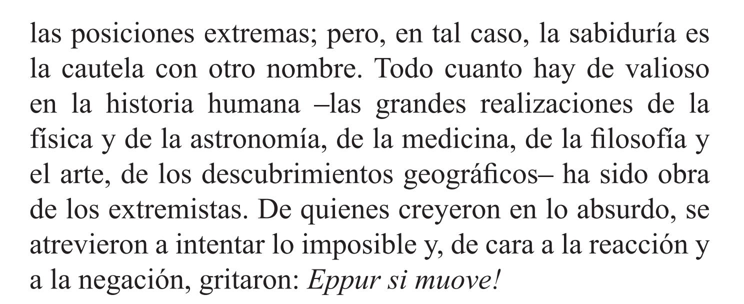
[*]Joan Riviere, p. 30.

Lo de adoptar una actitud tolerante podría sonar a engreimiento; mas no hay tal, pues yo no pretendo ser infalible, ni en lo que respecta a este análisis de la reacción en cosas de arte ni en cuanto a la tolerancia misma, que a veces es la máscara con que se oculta la falta de discernimiento. "Dejarse guiar por las aversiones –dice Gilbert Murray en el ensayo citado– es dar muestra de debilidad y de fracaso." Creo que las palabras de Murray describen con exactitud al tipo de artista que hemos analizado. Mas el profesor Murray añade: "Revela igual poquedad de ánimo el rechazar ciegamente por miedo de ser tonto que el creer ciegamente por miedo de perderse algún estímulo emocional". Quizá algunos de nosotros hayamos incurrido en la culpa de creer ciegamente en ciertas fases del arte contemporáneo, y puede que hayamos sufrido un desengaño emocional. Pero "rechazar ciegamente por miedo de ser tontos o movidos por el deseo de atemperar los sentimientos de odio y destrucción que hay en nuestro interior", es la señal más clara de debilidad, la más aplastante de las derrotas. Perder el ánimo es desertar del esfuerzo humano en su misión más profunda: la búsqueda de la realidad, de "la verdad más alta".

El arte moderno ha encabezado esa búsqueda, y los mejores artistas modernos –entre los cuales incluyo, sin vacilación, a algunos pintores y escultores abstractos, así como a poetas, músicos y arquitectos de tendencias afines– se han lanzado a una empresa que, para la posteridad, quizá constituya una fase decisiva de la cultura humana.

Nos hallamos, todos, demasiado comprometidos en la empresa –ya como adelantados y guerrilleros, ya como renegados y apóstatas– para contemplarla con imparcial lejanía. Quien no está en el presente histórico está contra él; sólo es dable analizar imparcialmente el cuerpo muerto del pasado. Se podrá argumentar que el hombre sabio elude




las posiciones extremas; pero, en tal caso, la sabiduría es la cautela con otro nombre. Todo cuanto hay de valioso en la historia humana –las grandes realizaciones de la física y de la astronomía, de la medicina, de la filosofía y el arte, de los descubrimientos geográficos– ha sido obra de los extremistas. De quienes creyeron en lo absurdo, se atrevieron a intentar lo imposible y, de cara a la reacción y a la negación, gritaron: *Eppur si muove!*





El problema de la pornografía

En la exposición de tema tan difícil me ceñiré a las cuatro proposiciones siguientes:

1- La pornografía constituye un problema social; es un artículo que ha aparecido por obra de ciertas características de las civilizaciones muy desarrolladas.

2- No es posible resolver el problema por medio de la censura o de la prohibición. Estos métodos de fuerza no hacen sino agravar la enfermedad.

3- Es mejor prevenir que curar. Si diagnosticamos los motivos psicológicos que llevan, a unos, a producir pornografía, y a otros, a consumirla, quizá lleguemos a sublimar los instintos implicados en ello.

4- Toda forma de censura –sea política o moral– inhibe el desarrollo de los valores espirituales. La moral se fortalece con la libertad.

En recientes discusiones públicas sobre el tema –de las que son exponente típico los procesos contra *El amante de lady Chatterley*– se ha considerado la pornografía casi exclusivamente como una forma de literatura, limitación que se justifica por la etimología de la palabra. Sin embargo, vale la pena subrayar que el sufijo *grafía* es ambiguo, pues en vocablos como litografía y fotografía sugiere la imagen, más que la palabra escrita. En el vocabulario periodístico, descripción gráfica es aquella que da la información por medio de imágenes y metáforas.



Así, la pornografía nos presenta un "cuadro" obsceno, ya sea presentándolo en forma directa, ya evocándolo mediante la palabra. Infinidad de obras artísticas y literarias son eróticas en el sentido de que estimulan vagas emociones sexuales, pero carecen de intención y efecto pornográficos, por cuanto "lo dejan todo librado a la imaginación". El consumidor tiene que inventar las imágenes por cuenta propia, lo cual nada tiene de malo, según opinión corriente que no sé si se justifica. Sea como fuere resulta imposible restringir, por medios de resorte público, el funcionamiento de la imaginación de cada cual (aunque Platón, Pavlov y también Orwell –satíricamente este último– jugaron con dicha posibilidad).

En la pornografía, una imagen visual o verbal actúa como estímulo directo sobre los impulsos eróticos, que en la persona normal se hallan siempre latentes y prestos a dejarse acicatear. Hay imágenes pornográficas que no logran el efecto buscado por ser crudas u oscuras en exceso; son, pues, malas dentro de su género. La "buena" pornografía implica habilidad artística, y esa habilidad puede ser tan grande que dé pie al conocido argumento de la justificación por el valor en cuanto obra de arte. Yo mismo, que he usado antes ese argumento, no lo creo hoy muy lógico, puesto que la superior calidad artística de las imágenes las hará más eficaces, y, por lo tanto, más reprensibles el punto de vista ético y legal. Pero lo cierto es que pocos artistas de valía han incurrido adrede en lo pornográfico. Los episodios de ese corte que podemos encontrar en la obra de Chaucer o en la de Shakespeare obedecen al celo realista de dichos autores. Mas lo de "celo realista" es el pretexto que podría utilizarse para excusar a Rabelais o a Casanova, como se lo ha usado ya para excusar a D. H. Lawrence. Por lo tanto, en vez de manejarnos con tan arbitrarias diferenciaciones, conviene que vayamos a la raíz psicológica del problema.



Según expresó Freud, el infante, casi desde el momento de nacer, es un maníaco sexual enfebrecido, cosa que confirman los innumerables análisis hechos posteriormente. Mas la agresividad sexual es sofocada en los primeros cuatro años de vida del niño –correspondientes al destete y a la adaptación social–, y entra luego en un "periodo de latencia" (desde los seis o siete años de edad hasta los catorce, aproximadamente), durante el cual la criatura ofrece al mundo el símbolo convencional de la inocencia, polo opuesto de la pornografía. Desde los catorce años en adelante, se reaniman los deseos sexuales, y la censura, hasta entonces inconsciente, se vuelve activa, vinculándose a diversas formas de autoridad exterior, sea la paterna o la social. Las imágenes sexuales, que en la infancia bullían y se alborotaban a su antojo, reviven en un clima de sujeción moral. Se apoderan del muchacho sentimientos de culpa, y el entregarse, no ya al acto sexual mismo, sino a la mera fantasía erótica, pasa a ser pecado y hasta crimen.



El común de la gente acepta cierto grado de sujeción moral como precio que hay que pagar a cambio de los beneficios de la civilización: la comprensión recíproca, la ayuda mutua –el altruismo, en una palabra– se convierten en regla que, como tal, encarna el triunfo del yo ideal sobre los instintos egoístas. Mas ese ideal es de frágil cristalización, y en muchos casos –y por razones diversas– cae hecho trizas. Suele ocurrir entonces que los conflictos experimentados en la infancia y olvidados más tarde, revivan en lo inconsciente y den estímulo, fuerza de impulsión, a las fantasías sexuales.

La memoria, como bien sabían los griegos, es madre del arte y de la poesía. Se puede interpretar la obra de arte como el esfuerzo enderezado a penetrar las cortinas de clisés verbales que la civilización construye para mantener ocultas las experiencias infantiles, según expresó Ernest



Schachtel en texto famoso y fascinante*. La sociedad no puede permitir el rescate de esas experiencias, pues su solo recuerdo destruiría las convenciones indispensables a la continuidad de la civilización. En relación con este punto citaré un pasaje cave del ensayo de Schachtel:

> Sin duda, la hostilidad con que la civilización occidental mira el placer –y sobre todo el placer sexual, por ser el más fuerte– contribuye de manera principalísima a transformar al niño en adulto capaz de cumplir el papel y las funciones que hayan de tocarle dentro de la sociedad, y de sentirse satisfecho con ellas. Freud ha llamado la atención sobre el fenómeno de la amnesia respecto de las cosas de la infancia, pero también ha aislado el factor decisivo en la génesis del mismo. Creo, sin embargo, que para comprenderlo mejor es preciso tener en cuenta otros dos puntos:
>
> 1. No queda bien en claro por qué una represión de la experiencia sexual ha de llevar a la represión de todas las experiencias de la primera infancia. Parece más probable, pues, la hipótesis de que el carácter general de la experiencia infantil encierra algo que induce a olvidarla.
>
> 2. El fenómeno antedicho encierra un problema referente a la naturaleza de la represión, sobre todo de la represión del material psicológico constitutivo de la niñez. El término y el concepto de la represión indican que ese material queda excluido de la memoria en razón de su carácter traumático. Si se logra clarificar y disolver el factor traumático, el material se vuelve, nuevamente, accesible al recuerdo. Pero la verdad es que ni siquiera el psicoanálisis más profundo y prolongado llega a rescatar los recuerdos de la niñez; a lo sumo desentierra algunos episodios y sentamientos que habían sido olvidados.
>
> La amnesia que nos aqueja respecto de lo sucedido en la infancia quizá se deba, más bien, a una formación de las funciones de la memoria que les impide albergar la experiencia infantil, y no, exclusivamente, a la censura que reprime todo material objetable, material que, de no mediar esa represión, podríamos recordar. Por lo común, el adulto no es capaz de experimentar lo mismo que experimenta el niño; con más frecuencia aun, ni siquiera es capaz de imaginarlo. No es de extrañar, entonces, que se vea en la imposibilidad de recordar su propia infancia, puesto que todas sus vivencias han cambiado. A quien recuerda es a la persona actual, persona muy cambiada, cuyos intereses, cuyas necesidades, cuyos temores y cuya capacidad de experiencia y emoción también han cambiado.
>
> Los dos mecanismos del olvido expuestos aquí se tocan gradual e imperceptiblemente. No son alternativos ni opuestos; constituyen, más bien, los dos extremos de una escala continua.

*Publicado originariamente en *Psychiatry*, 1947 (vol. 10, pp. 1-26). Se encuentran más al alcance del público en *An Outline of Psychoanalysis*, ed. Clara Thompson y otros. The Modern Library, Nueva York, pp. 203-226.





Sumando a ellos los atroces ejemplos de agresividad sexual infantil que han descubierto Melanie Klein, Anna Freud, Therese Benedek y otros investigadores al efectuar el psicoanálisis en niños, tendremos noción de los peligros que entraña cualquier intento de hurgar en estos recuerdos escondidos. Si los mecanismos de regulación son apropiados, las imágenes reprimidas saldrán con la fuerza justa para dar ímpetu a la fantasía, vitalidad a las imágenes y a las palabras con que aquélla se expresa. Es como si, de tarde en tarde, pudiéramos despertar a la mente de su letargo haciéndole aspirar una bocanada de oxígeno. Mas no hemos de exagerar la dosis porque sobreviene entonces la paranoia, o sea un alud de imágenes que no es posible adecuar a la experiencia normal (vale decir, civilizada). La pornografía constituye un exceso de este género.

Según la teoría de Schachtel –que yo comparto–, las culturas "varían conforme al grado en que imponen clisés a la experiencia y a la memoria". En consecuencia,

> "cuanto más avance la sociedad hacia el conformismo y la masificación –ya se produzca el fenómeno dentro del marco



del totalitarismo o dentro de los cauces de la democracia– por medio de la enseñanza, del mercado del trabajo, de los convencionalismos sociales, de la publicidad, la prensa, la radio, el cine, los best-sellers y demás, mayor será el imperio de los esquemas de la experiencia y la memoria convencionales sobre la vida de quienes integran dicha sociedad”

De esos esquemas de la memoria, el más poderoso y el más extendido es el mito de la niñez feliz e inocente, porque, como anota. Schachtel,

“afianza la autoridad paterna y da convencional asidero a la autoridad de la familia, proclamando que los padres, seres llenos de bondad, se desvivieron por la dicha de sus hijos, aun cuando la verdad sea que conspiraron contra ella”.

Mas el mito lleva la finalidad de ocultar que la niñez, lejos de ser dichosa, es un periodo durante el cual el niño se inclina al placer y a la satisfacción del mismo, chocando así con la autoridad paterna y con las convenciones sociales. Posteriormente, el adulto no llega a suprimir el recuerdo de esos conflictos; apenas si lo esconde. Hay, en realidad, dos procesos –como señala Schachtel– que se superponen y se tocan:



“Uno deja perecer por inanición las experiencias inaceptables o desusadas, así como el recuerdo de ellas, negándoles los esquemas lingüísticos, conceptuales y evocativos, y canalizando la experiencia ulterior hacia los esquemas de la sociedad... Comparado con este proceso, el dinamismo del tabú y de la represión de las experiencias y los impulsos erigidos individual o colectivamente en tabúes, es como la porra del policía en comparación con el proceso de la educación –lento, gradual e insinuante– que calla ciertas cosas y a otras las exalta, diciendo que se hacen en bien del niño”.

En realidad, la sutileza con que se verifica este proceso del olvido no viene ahora a cuento. Ya sea que la memoria quede reducida a la insensibilidad por los garrotazos que le asestan leyes y tabúes, ya sea que se aletargue dulcemente por obra de la educación, el efecto es el mismo. La palabra sexo se convierte en obscenidad, y la difusión y la celebración de la rebeldía sexual, en el desacreditado fenómeno que aquí analizamos: la pornografía.

Comprender es perdonar... aun cuando se trate de cosas como esta. Pero el problema y, confrontada a él, la mayor parte de la gente se inclinaría a pensar que, por el bien de todos, es preferible creer el mito de la niñez feliz a revivir la realidad de los conflictos sexuales de la infancia. Otros, en cambio, sostendríamos que se puede efectuar el proceso de ajuste con mayor compresión y menos violencia para la memoria y la imaginación. La represión es uno de los procesos; la sublimación, el otro. “La seudo-experiencia en términos de clisés convencionales” constituye una de las formas de adaptación a la sociedad; otra –que ninguna sociedad civilizada del mundo moderno adopta deliberadamente– es la transformación del recuerdo rescatado en mito y en realidad estética.



Dije antes que la pornografía es una característica de las civilizaciones muy desarrolladas; rectifico: debí haber dicho de las civilizaciones decadentes. Ahora bien, como de la madurez y la decadencia todos tenemos concepciones distintas, debo aclarar que, para mí, esos términos no se aplican necesariamente a la altísima culminación intelectual lograda, pongamos por caso, en la Atenas del siglo V o en la Europa del siglo XVII. La pornografía es desconocida en muchas sociedades primitivas (por ejemplo, la balinesa, antes de la llegada de los europeos), pues la experiencia sexual se transforma en danza y en representación dramática. En Atenas –si bien existió– no tuvo nunca magnitud de problema, porque el teatro servía



de elemento transformador a los conflictos infantiles (de ahí que hablemos hoy del complejo de Edipo).

Pese a lo que indican estos ejemplos, no conviene buscar soluciones ideales en épocas ya idas. Pues, aunque también los grandes poetas han comprendido el problema e intuitivamente lo han resuelto en sus mitologías, sólo ahora, al ir comprendiendo científicamente los procesos de la amnesia y la memoria, estamos en vías de encontrarle solución social.

No incurriré en la vanidad de formular programas tendientes a hallar una solución, por cuanto exige la completa reorientación de los métodos y los ideales rectores de la enseñanza. (He esbozado tales métodos en *Educación por el arte*.) Diré, tan sólo, que la pornografía estaría de más si no existiera la situación que la engendra, es decir, si pudiéramos transformar con realismo la situación edípica. La única transformación realista es la que se opera por medio de la experiencia estética,



¿En qué se distingue el arte de la ilusión? En lo mismo que se distingue una experiencia perdida, pero luego rescatada e incorporada a la realidad actual, de la experiencia perdida que permanece inconsciente, oculta detrás de clisés y convenciones morales prefabricados. Alguien ha dicho que el arte es la invención de nuevos clisés. Sería más acertado definir la educación verdadera como el mecanismo que impide la formación de clisés (eso quería decir yo al hablar de la educación por el arte). Una última cita de Schachtel (son los párrafos finales de su ensayo):

> Imposible despojar al hombre de la memoria, imposible aniquilar en él la capacidad de experiencia por medio de la esquematización. Toda visión nueva, toda genuina obra de arte, hallan su origen en esas experiencias que trascienden los esquemas culturales, en esos recuerdos de la experiencia que trascienden los esquemas convencionales de la memoria. Esos recuerdos, esas experiencias, dan asidero a la esperanza de progreso, de ampliación del campo de la vida y del hacer humanos.

II

Para poner coto a la fantasía sexual morbosa, las sociedades civilizadas pueden recurrir a un método más o menos suave –el tabú– o a métodos brutales como la prohibición y la censura, que sólo consiguen agravar el mal. Procuraré demostrar el aserto examinando el caso de D. H. Lawrence –aunque todos ya estén hartos de *El amante de lady Chatterley*– y empezaré con una reminiscencia personal.

En el otoño de 1915, siendo oficial del ejército, me hallaba acantonado en Cannock Chase con las tropas que partían para Francia. Conocía ya la obra de Lawrence por los cuentos publicados en la *English Review*, y había leído, con creciente entusiasmo, *El pavo real Wane* (1911), *El trasgresor* (1912) e *Hijos y amantes* (1913).



Para conseguir *El arco iris*, cuya aparición se había anunciado meses atrás, encargué un ejemplar directamente a la casa editora y recibí la obra el mismo día de su publicación, el 30 de setiembre. La leí entusiasmado, sin la menor violencia moral. Cinco semanas más tarde, días antes de marchar hacia el frente, supe que la novela había sido requisada por la policía y que se había prohibido su venta. Lleno de indignación, escribí una carta al autor para expresarle mi solidaridad.

Menciono esta experiencia personal porque mi admiración hacia Lawrence era pura y desinteresada y porque, debido a la actitud policial, comprendí por primera vez que se podía considerar obsceno y pornográfico –y procesar en los tribunales– a un escritor evidentemente sincero e inspirado en altos motivos morales. Mi escepticismo respecto de la censura arranca del sentimiento de injusticia que experimenté en esa ocasión. Además, creo que hasta entonces (contaba



veintiún años) no había tenido conciencia de la pornografía en cuanto tal. La acción policiaca me abrió los ojos.

El episodio afectó a Lawrence de manera tremenda y marcó un hito en su vida, aunque al principio lo tomara con serenidad. Desde entonces tuvo el convencimiento de que Inglaterra estaba acabada, y "luchó como una mosca presa en papel engomado" para salir del país. Refiriéndose a *El arco iris*, dijo en carta dirigida a Edward Marsh:

> Lo de la novela no me sorprende, pero me embarga la desesperanza más absoluta. Es como si todo hubiera terminado: Inglaterra, el cristianismo... como si esta época nuestra fuese la de la Perdición y la Caída. Es para morir. Ya no puedo soportar este país, este pasado.



El golpe lo hirió en lo más íntimo. Sintió como si la fuente misma de su poder creador hubiese sido obturada por una fuerza ígnara y poderosa. Había escrito *El arco iris* con gran convicción: "Es un gran libro –dijo a Edward Marsh–, una de las novelas importantes de nuestra lengua. Te lo digo a ti, que sabes de estas cosas". Pero, ¿cómo iba a seguir escribiendo, si la amenaza de la supresión pendía frente a él? Ningún artista creador puede tolerar ese freno.

A partir de entonces resolvió lanzar a "los grandes del mundo" un desafío tal, que el concepto de la pornografía perdiese todo significado. Pues Lawrence había llegado a la conclusión de que el origen de la pornografía estaba en la ocultación, en el secreto. "Si no hubiera ocultación no habría pornografía". La pornografía es síntoma de un mal que afecta a la colectividad; "para curarlo hay que sacar a luz el sexo y el estímulo sexual". La sociedad, gazmoña y corrupta, había desafiado a un escritor de intenciones purísimas y de señalada valentía moral. Lawrence aceptó el desafío y desde ese instante su vida creadora fue un martirio en aras de la causa que abrazó.

No me interesa averiguar ahora si el remedio de Lawrence era el correcto; sólo quiero hacer notar que la supresión de *El arco iris* fue causa inmediata de una reacción que lo llevaría a escribir y publicar *Hijos y amantes*. Obrando en representación del "vulgo" y de su "feo secretillo", los censores montaron, en noviembre de 1915, una reacción en cadena que culminó con la venta de millones de ejemplares de esa novela y que expuso a la luz del día el "feo secretillo".

Pero ¿acaba ahí el asunto? ¿Está Lawrence en lo cierto al afirmar que "sacando a luz el sexo y el estímulo sexual" se cura la dolencia cuyo síntoma es la pornografía?

Lawrence no creía que la cura fuera tan simple. Sabía que el problema radica en la conciencia social –o tal vez en lo inconsciente de la sociedad–; sabía que la conciencia colectiva sólo recobrará la salud merced a la acción de procesos en los cuales está incluido el concepto de "normalidad". Gobiernan al hombre –particularmente cuando se congrega en la masa– impulsos morbosos venidos de lo inconsciente, según postuló Freud. En cuestiones de sexo, las masas son más neuróticas que el individuo, y su neurosis (su obligada conformidad) se convierte en moral inflexible, contra la cual insurgen los individuos sensitivos desequilibrio mental de la sociedad engendra el desequilibrio mental del individuo.



Hay, pues, dos formas de conciencia –la individual y la social– en eterno conflicto. Es menester que estas formas de la conciencia se reconozcan la una a la otra, que se conjuguen. Y entonces se revelará el yo verdadero. Pero hoy nos hallamos sometidos a la conciencia social. "El sexo no existe"; sólo existe la sexualidad. Y la sexualidad es búsqueda ciega, anhelante, del yo. Por ende, dado que la cosa buscada es la misma –el yo–, poco importa la forma en que se la busque. Sea cual fuere esa forma –heterosexual, homosexual, narcisista, normal e incestuosa– el objeto es siempre el mismo. Siempre la sexualidad, no el sexo. La

sexualidad constituye una de las formas universales de búsqueda del yo. Cada hombre, cada mujer, busca tan sólo su yo en la experiencia sexual. En la entrega a los apetitos del sexo o en el sacrificio propio, en la codicia o en la caridad, vamos tras el reflejo de nosotros mismos, tras la imagen, tras el ídolo, siempre tras el yo.

"El verdadero yo no se percata de lo que es. Un pájaro, al cantar, canta con todo su ser, pero no conforme a una imagen. Pues no tiene noción de sí mismo" [*].

Al analizar el problema de la pornografía, desechamos ante todo la errónea idea de que constituye un problema puramente personal. O –como dice Trigant Burrow– librémonos del "error de contraponer individuo enfermo a sociedad sana". La pornografía, como la delincuencia en general, es un problema social, y sólo es posible resolverlo utilizando los métodos propios de la psicología social: el análisis y la terapia de grupo. Los psicoanalistas, desde Freud hasta Burrow y Klein, han probado de manera irrefutable esta verdad. La cura, para serlo, habrá de comprender toda actividad social normal, desde la lactancia hasta las estructuras morales y políticas del Estado. Implica la total reorientación de los objetivos y los métodos de enseñanza. Tratar de resolver este problema en forma menos general es dar prueba de ignorancia o de hipocresía.



III

Para enfocar el proceso de la sublimación hemos de proceder con cautela, pues ni los psicoanalistas ni los especialistas en psicología de la educación se expresan en forma clara y unánime. Si definimos la sublimación como "el proceso que desvía los impulsos inconscientes e

[*] Trigant Burrow, en *The Social Basis of Consciousness* (*1927*). Phoenix, 1936, pp. 38, 1-2.

inaceptables de la libido por cauces aceptables", tendremos una definición amplísima, donde encuentran cabida todas las formas de la actividad altruista, desde el "scoutismo" hasta la escultura, desde la enfermería hasta la investigación científica. Pero, dentro de los límites a que ceñiré mi análisis, sublimación es la transformación de los impulsos libidinosos (los instintos sexuales en símbolos y fantasías socialmente aceptables. El mismo Freud entendía que el proceso era de aplicación limitada y de eficacia dudosa, quizá porque a su juicio las dotes del artista eran, en el fondo, de origen neurótico: "El artista –escribió– tiene también una disposición introvertida y no anda muy lejos de la neurosis".[*] Costaría demostrar, empero, que el artista corriente es más neurótico que el filisteo corriente.

Creía Freud, además, que el artista está "dotado de gran capacidad de sublimación y de cierta capacidad para reprimir el conflicto determinante". (El conflicto que, de lo contrario, se convertiría en neurosis.)



La palabra "dotado" parecería implicar una psicología de las facultades no muy compatible con el conjunto del pensamiento freudiano. La capacidad de sublimación y la flexibilidad para reprimir son, ciertamente, procesos sujetos a variaciones y susceptibles de control, educación y adiestramiento. Por lo demás, Freud atribuye al artista poderes fuera de lo común, aptitudes misteriosas que sólo en grado difieren de los poderes y las aptitudes poseídos por cada hombre al nacer. Veamos, sino, este párrafo: "Un verdadero artista dispone de más recursos" (que quienes no son artistas) para efectuar el proceso de la sublimación, porque,

> en primer lugar, sabe elaborar sus ensoñaciones de modo que pierdan esa nota personal, ingrata a los oídos

[*] Esta cita, al igual que las siguientes, procede de *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Londres, 1922, pp. 314-15.



del prójimo, y se le tornen deleitosas; sabe modificarlas de modo que sea difícil advertir su origen prohibido. Posee, igualmente, la misteriosa capacidad de moldear el material que le es propio, hasta hacerlo expresar con fidelidad las ideas de su fantasía.

No digo que el artista excepcional carezca de dotes excepcionales de origen psicosomático; afirmo, sí –basando la afirmación en una larga experiencia de la actividad artística infantil–, que el ser humano viene al mundo con la capacidad de elaborar sus ensoñaciones, de moldear el material que le es propio, hasta hacerle expresar con fidelidad las ideas de su fantasía. En ese sentido todo niño es un artista en potencia, pero la educación se concibe hoy, no como proceso de elaboración de las ensoñaciones, sino como proceso tendiente a extirparlas de la vida práctica y mental del niño, reemplazándolas por convencionalismos sociales y clisés expresivos ("el sentido común") que hunden los instintos bajo tierra, desde donde éstos emergen luego adoptando formas diversas de agresividad social, inclusive la pornografía.



La pornografía es, por ende, un producto más de la tradición racionalista, de "esa capacidad de objeción abstracta que todo lo niega", como decía Blake refiriéndose a la acción del mencionado proceso en la historia:

He aquí el espectro del hombre: la santa capacidad de raciocinio, en cuya santidad se encierra el espanto de la desolación.

Esa era, también, la conclusión de Lawrence, y si los millones de personas que han leído *El amante de lady Chatterley* leyeran su *Psychoanalysis and Unconscious* (1921) y su *Fantasía de lo inconsciente* (1927), podríamos alentar la esperanza de que las mentes y los corazones experimentasen un cambio capaz de abrir camino a

nuevas concepciones de la educación, a nuevas estructuras sociales; de terminar para siempre con la perversión y la pornografía, con los desequilibrios mentales de toda especie, incluidas la delincuencia juvenil y la agresividad.

Lo malo –solía decir Lawrence– es que el sexo se nos ha ido a la cabeza. Se ha trocado en objeto de instrucción y comprensión, hay que hacerlo volver, pues, a lo inconsciente.

Y sin embargo estamos en la obligación de saber, aunque solo sea para aprender a no saber. La suprema lección de la conciencia humana es aprender a no saber. Vale decir, a no entrometerse...

Educar significa dar genuina plenitud a la naturaleza individual de cada hombre y cada mujer. Y esa finalidad no puede lograrse estimulando la mente. Insuflar enseñanza en la mente es acto de consecuencias fatales. Sólo tiene valor lo que sublima la conciencia dinámica en conciencia mental. En la mayoría de los individuos eso es muy poca cosa. Por ende, un gobierno sensato protegerá a la mayoría contra todo intento dirigido a inyectarle ideas externas. Las ideas externas, sin raíz en la conciencia dinámica, son de efecto tan nocivo como un clavo interesado en un árbol joven. Para la masa del pueblo, el conocimiento ha de ser simbólico, mítico, dinámico*.



Lawrence no nos dice si la clase superior, responsable y consciente, capaz de crear o interpretar esos símbolos, es la de los artistas. Sea ella cual fuere, comete Lawrence un error al hablar de clases –altas o bajas– en relación con esto. Los símbolos verdaderos no son obra de clases ni de individuos: son arquetipos, proceden de lo inconsciente colectivo, como demostró Jung. Los artistas –todos los buscadores de

**Fantasía de lo inconsciente.*



la verdad– son los hombres capaces de mediar, de servir de puentes entre el grupo y lo inconsciente colectivo. No son los lideres (que –peligrosamente– reclamaba Lawrence), sino los mediadores.

La simbolización –o sublimación– no basta (ya nos extenderemos sobre esto en la sección siguiente), pues para que los instintos sexuales puedan "salir a la luz del día" debe producirse antes la total revolución de nuestras actitudes con respecto al sexo, y el mencionado proceso no constituye esa revolución. La sublimación de los instintos sexuales es el punto máximo a que podemos llegar, dado el tipo de sociedad factible en la fase actual de la evolución. Es más que un camuflaje; es una transformación. Pero, en razón de su propio carácter, no es posible "comprenderla"; su aceptación por nosotros depende de que sea inconsciente, depende del hecho de que no sepamos en realidad lo que está ocurriendo. Sin embargo, como decía Lawrence, hay real necesidad de comprender, de alcanzar la conciencia. No la conciencia de nosotros mismos (que ya tenemos) ni la conciencia social (que hemos perdido), sino la conciencia de la relación mutua, la conciencia del diálogo, como diría Martin Buber. Y eso no es compatible con la moral convencional; se precisa, para lograrlo, que la moral convencional ascienda a un plano espiritual cuya exacta concepción tal vez sólo Nietzsche haya tenido. Es preciso, digo, que aquélla se eleve por encima del bien y del mal.



IV

La parte final de mi exposición se limitará al proceso creador en sí, al proceso mediador, como, para ser exactos, deberíamos llamarlo. De lo dicho (o de las citas tomadas de Freud y Lawrence) se infiere que la creación de un mundo de fantasía, que haga de mediador entre nuestros instintos y la sociedad, es proceso infinitamente delicado. Un paso en falso –un paso dado hacia la conceptualización y

la conciencia mental– destruirá la necesaria espontaneidad del proceso. Quienes han reflexionado con hondura sobre esa actividad creadora o mediadora llamada arte –Platón, Aristóteles, Goethe, Schiller, Coleridge, Keats, Fiedler y Buber, para mencionar tan sólo a los más sagaces– convienen en que la espontaneidad, la inconsciencia, es el factor esencial. "Casi no nos hemos percatado del más grandioso de los misterios: el yo inmediato, instantáneo" decía Lawrence. "El fecundo cero –lo denomina Buber–; la impetuosa fuerza generadora de lo nuevo", el instinto de creación, de existencia autónoma y no derivada.

> Los psicólogos modernos propenden a situar el origen de cosa tan multiforme como el alma humana en un único elemento primigenio: la "libido", la "voluntad de poder", etc. Pero eso equivale a formular generalizaciones sobre la base de ciertos estados degenerados en que un solo instinto domina a los otros y se extiende a costa de ellos en forma parasitaria. Los investigadores empiezan por los casos (innumerables en estos tiempos de opresión y de pérdida del sentido comunitario) en que tal hipertrofia engendra el exclusivismo; a partir de ahí elaboran reglas y las aplican, pese a cuanto tiene de incierto y equívoco tal aplicación, tanto desde el punto de vista teórico como desde el práctico. En contraposición a esas doctrinas y a esos métodos que empobrecen el alma debemos señalar, incansablemente, que la interioridad del hombre es una polifonía donde ninguna voz absorbe a otra. No se puede, mediante el análisis, advertir la unidad del canto; sólo es dable oírla en su armonía presente. Y una de las voces más altas es el intento de creación[*]

Buber añade que el creador es, por necesidad y por naturaleza, un solitario, y que debe ir al encuentro de sus hermanos, perdidos en el mundo, para ofrecerles su

[*]Martin Buber, *Betwen Man and Man*, Londres, 1947, pp. 85-6.



amistad más allá de las fronteras del arte. Sólo así adquiere conciencia de la reciprocidad, de la solidaridad, y puede participar de ella. Desde este punto de partida, Buber elabora una filosofía del diálogo (del diálogo en cuanto principio o método de la educación). No me ocuparé de ella ahora; sólo me interesa destacar y desarrollar la idea de que la creación es instinto autónomo, actividad solitaria. Si bien la idea pertenece a Buber, me corresponde advertir que las conclusiones emergentes de ella corren por mi exclusiva cuenta, y que no pretendo apoyarlas en la autoridad del filósofo.

De toda la filosofía del arte vinculada a los nombres arriba mencionados resulta, sin embargo, que en el acto de la creación, cuando el artista se percata del yo instantáneo, del fecundo cero de la conciencia, no puede atender a los preceptos morales ni a las conveniencias sociales. Mas si nos liberamos de la responsabilidad social (como debemos hacerlo), no por ello quedamos dispensados de la responsabilidad personal. "A medida que nos volvemos libres –dice Buber– va quedando fuera de nuestro alcance este apoyarse en algo (un lazo tradicional, una ley, un mandato), y nuestra responsabilidad se torna personal, solitaria".



Pero debemos liberarnos. No podrá haber creación, ni arte, ni mediación con lo inconsciente colectivo si voluntaria y deliberadamente sometemos nuestros instintos creadores a los lazos y a los códigos morales impuestos por la tradición. Estas son la paradoja y la disyuntiva a que nos enfrenta la situación actual. Es, también, la razón por la cual debemos rechazar enérgicamente toda forma de censura y de control legislativo. El artista debe ser libre, pero también responsable.

Dentro de este contexto, ¿qué se quiere significar con la expresión de responsabilidad personal? En opinión de Buber, ella presupone la existencia de "alguien que se dirige a mí desde una zona exterior a mí mismo, y que en

mí puede encontrar respuesta". Es decir, Dios. O la Verdad, si así lo preferimos (otra abstracción, en lo que me atañe). Pero, puesto a elegir una abstracción, me pronuncio por la Belleza, la belleza de la plegaria socrática: "Concédeme el ser bello en el corazón del hombre". Y ya que estamos tratando de esta cuestión de la responsabilidad personal en relación con las artes y las letras, es menester que la elección sea acertada. Así, los verdaderos artistas –los creadores– no suelen recurrir a la pornografía, porque la pornografía los hiere en su sentido de la belleza. Creo que a veces –y legítimamente– incurren en esa falta llevados por su sentido de la responsabilidad personal hacia esa otra abstracción, la Verdad. Tal el motivo que justifica a Lawrence y acaso también a Joyce. Pero es menester que la responsabilidad personal del artista cuente con todas las garantías; para elegir entre la Verdad y la Belleza, entre el realismo y el idealismo, debe ser libre.

En una sociedad sana, la elección se hará sin temor a las repercusiones patológicas que despierte en el seno de la colectividad. Mas la sociedad contemporánea está enferma, asquerosamente enferma, y, según expresé antes, la pornografía es uno de los síntomas del mal. Como dice Buber con toda razón, nunca hubo en la historia crisis tan amplia y honda como la de nuestro tiempo, porque es crisis de la confianza en la vida. "Cuando reina la confianza, el hombre a menudo debe ceñirse a los imperativos de la sociedad (con lo cual Buber se refiere a la represión y la sublimación de los instintos); pero no ha de reprimirlos hasta el punto de que la represión adquiera significado preponderante en su vida. La represión cobra importancia dominante sólo cuando la comunidad orgánica se desintegra desde dentro y la desconfianza se torna en nota fundamental de la vida." En esa situación (que es la nuestra) la sublimación cobra una importancia excepcional, pues desaparece el







sentido comunitario, la “integridad que da al hombre la fuerza y el valor de manifestarse”.

> Para que el espíritu se eleve, es preciso *sublimar* la energía de los instintos reprimidos. Como los rastros de su origen se adhieren a él, el espíritu sólo puede imponerse a los instintos por la alienación convulsiva. El divorcio entre espíritu e instintos es consecuencia –una vez más– del distanciamiento entre hombre y hombre.

Podríamos expresar lo mismo diciendo que una sociedad insegura y enajenada ha perdido el derecho moral de intervenir en las cosas del espíritu, y que la creación artística –aun en el bajo nivel de la narrativa contemporánea– es cosa del espíritu. La pornografía importa porque es una de las muchas manifestaciones de la corrupción moral y de la enajenación social; pero enfocarla como si constituyera un fenómeno aislado es, amén de inútil, pernicioso para el espíritu del hombre, ya enajenado y hundido en la turbamulta de los conflictos sociales. Lo que no tiene importancia es si *El amante de lady Chatterley* o *Ulises* merecen el adjetivo de pornográficos según la ley. Importa saber, en cambio, si esas obras lanzan un rayo de luz desde la agonizante llama del espíritu, y de ello no cabe duda.

En el turbio caos de la literatura moderna, Joyce y Lawrence nos dan la convicción de que el Espíritu de Dios se manifiesta aún en el genio creador del hombre y medita aún frente a las aguas.



La civilización y el sentido de la calidad

> *El arte crea la vida, da interés e importancia a las cosas, para hacer que reflexionemos sobre ellas y las apliquemos. No creo que la fuerza y la belleza de su proceso tengan sustituto ni parangón.*
> Henry James, *Letters,* II, p. 508.

Como he sostenido tantas veces en el presente volumen, el arte es una de esas vagas esferas de la actividad humana que escapan a toda definición precisa. La crítica es mera aproximación al fin inasequible, multiplicación incesante de distinciones y matices. De esas diferenciaciones, la relativa al arte y a la diversión, es una de las que han podido establecerse con más claridad.

La diversión nos distrae o nos aparta de la rutina cotidiana. Por un momento nos hace olvidar cuidados y preocupaciones, interrumpe los hábitos y los pensamientos conscientes, da descanso a los nervios y a la inteligencia (aunque deje agotado al cuerpo).

El arte, por su lado, si bien puede apartarnos de la rutina diaria, nos hace –en una forma u otra– conscientes de la existencia.

Decía Matthew que la poesía es la crítica de la vida, pero agregaba: la poesía de “elevada seriedad”. No me gusta la frase porque parece indicar que el arte es una suerte de actividad intelectual, cuando en realidad es la expresión de nuestros instintos más profundos, de nuestras emociones más hondas; es una actividad seria cuyo fin consiste no en divertir, sino en vitalizar.

Rehúyo palabras tales como “elevar” y “mejorar” porque sólo se aplican a determinada clase de arte. El arte no es necesariamente una actividad moral, y sus efectos



tonificantes se ejercen a través de los sentidos. Sin embargo, hasta en sus formas más puras, más abstractas o –según la expresión de Oscar Wilde– mas inútiles (una de las canciones de Shakespeare, un minué de Mozart, un dibujo de Boucher) difiere radicalmente de la diversión. No pasa por nosotros sin dejar huella (y benéfica huella, conforme a cierta escala de valores).

Esta virtud intrínseca del arte queda probada por su capacidad de supervivencia. Históricamente hablando, sólo podemos identificar a una civilización por el arte que nos ha legado. Sometidas a la prueba del tiempo, las civilizaciones se reducen a sus obras artísticas; lo demás perece comido por la podredumbe. Hasta los periodos más remotos de la historia se nos vuelven palpitante realidad en un fragmento de hueso tallado o en un dibujo rupestre. La civilización histórica empieza con los poemas épicos: el Gilgamesh, la Biblia, Homero... Más elocuentes que los nombres de los emperadores y de los campos de batalla son las piezas de alfarería pintadas o labradas. Las ciudades y las fértiles llanuras desaparecen, pero sepultados en sus ruinas, enterrados en tumbas y santuarios, encontramos un vaso, una joya, unas monedas, que nos hablan con voz clara y nos dicen del carácter de esa civilización perdida. No nos dicen, simplemente, que este pueblo o aquel otro adoraba al sol, que peleaba sus batallas en carros de combate, que creía en la resurrección de los muertos. Nos dice algo más, pues estos son datos accesorios que podemos averiguar en otras fuentes. Las obras de arte nos hablan de manera más directa, ya que, por su forma y por su estilo, nos dan la pauta del refinamiento que poseyó una civilización. El sentido estético –la facultad que nos permite apreciar la obra de arte– tiene sus caprichos: en cierto momento abomina del gótico, por ejemplo, y un siglo más tarde lo pone por encima de todos los estilos. Pero hay una escala de valores morales; y por esa escala se miden y se catalogan todas las civilizaciones.



Quizá se admita sin reparo esa capacidad de supervivencia del arte, pero, ¿qué valor tiene la supervivencia?, podría preguntar un descreído. ¿Qué importa, que les importó a los cavernícolas de la Edad de Piedra, o a los escultores asirios, a los alfareros chinos, que una lejana civilización futura desenterrara sus obras y las juzgara buenas?

Aquí se plantea un problema del cual depende nuestra fe en el porvenir. Es el problema que divide a la humanidad en dos grupos: uno lo forman quienes creen que todo esfuerzo humano es inútil pues no conducirá a mejoramiento alguno; en el otro revistan quienes creen que el hombre, aunque en forma lenta e insegura, ha adquirido los medios conducentes a su mejoramiento, y que se encamina hacia una vida más venturosa.

Los que descreen de la humanidad y sólo encuentran la perfectibilidad en lo divino o en las zonas inaccesibles del ser, se han burlado siempre de esa frase acuñada por Godwin y empleada luego por su discípulo Shelley: la “perfectibilidad del hombre". Desde luego, la frase es aventurada, porque un estado de perfectibilidad lo será de inmovilidad, de culminación, y cuesta concebir la vida fijada en esa actitud. Pero la citada expresión no representa la verdadera doctrina del progreso, que es mito más que doctrina. Podemos echar sobre la humanidad futura una mirada de corto o de largo alcance. De hacer lo primero, sólo nos queda ser prácticos y realistas, pues si el hombre es capaz de perfeccionamiento, la marcha hacia adelante se verifica con un ritmo al cual no podemos acompasar nuestra política inmediata. Acaso un conjunto de dogmas bien delineados sea lo más que puede abarcar una sola generación.

La fe en el progreso, en cambio, es atributo de esa mirada de largo alcance con que contemplamos el futuro de la humanidad; es una concepción mítica equiparable a las concepciones míticas de la religión. Se li-





mita a sustituir el Reino de los Cielos que nos será dado en el otro mundo, por la, Edad de Oro que alcanzaremos en éste. Y, mito por mito, es tan bueno como cualquier otro; incluso más sensato –diría yo– por más humano. El dogma del pecado original, que se nos ofrece a modo de alternativa, sería insoportable si no tuviera por corolario la promesa de la salvación merced a la intervención divina. Frente a lo cual podría pensarse –aun sin tener nada de cínicos– que el deseo es padre del pensamiento. El mito del progreso, en cambio, no tiene descendencia ilegítima; nace como deseo, como voluntad, y nadie intenta disimular su carácter inocente y esperanzado.

La desilusión que reina en este mundo nuestro, flagelado por las guerras, es quizás una reacción ante el optimismo evolucionista del siglo pasado. Buena parte de lo que se encierra bajo el nombre de liberalismo se identifica –admitámoslo sin reservas– con ese espíritu de optimismo. Pero a esta altura creo yo que hemos aprendido ya a hacer la diferencia entre la libertad de obrar a nuestro antojo y el deber de crear un mundo libre. No veo razón alguna que autorice a emparentar el concepto de libertad con el derecho de crear artificialmente la escasez de bienes de consumo ni con el derecho de explotar a los obreros de las colonias. La libertad y los fueros del individuo –es decir, los valores que defendemos hoy– no tienen fines económicos; son valores del espíritu, y, en cuanto tales, su preservación depende de la sagacidad que posean los llamados a custodiarlos. Como la interpretación de los dogmas religiosos, los ideales de la libertad dependen de la acción de seres humanos, falibles en consecuencia. No es posible colocar a un lado ciertos ideales de vida, de conducta, de organización social diciendo que representan el designio divino, al cual han de someterse todos los seres humanos, y poner frente todos los otros ideales condenándolos por humanos, demasiado humanos. Corresponde elegir entre



la interpretación del dogma –de origen sobrenatural y divino– y la interpretación de los fenómenos naturales de la vida; entre la fe y la razón. En ambos casos, el intérprete es un ser humano, y la falibilidad inherente a nuestra condición de hombres se extiende a todos los planos del pensamiento y del sentimiento.

Tenemos derecho, pues, a reivindicar racionalmente nuestra fe en el progreso humano. Pero cuidado: no vayamos a confundir progreso espiritual con progreso material. Reconozcamos la vaguedad de nuestros propósitos y la falibilidad de nuestros agentes; procedamos con humildad y mesura. No obstante ello digamos bien alto que, a través de todos los azares de la historia, frente a la derrota y la desesperación, pese a los largos períodos de tiniebla y retroceso, el hombre ha conquistado facultades que lo capacitan para discernir entre la satisfacción inmediata y los valores absolutos. Ha conquistado un sentido moral que lo orienta en su relación con el prójimo y un sentido estético que le permite modificar la vida de la razón; y aunque la vida de la razón sigue expuesta, todavía hoy, a padecer desaires y agresiones de todo género, existe como ideal práctico, abarcando a sectores cada vez más amplios de la humanidad y prometiendo un paraíso terrenal que no ha de alcanzarse nunca, porque todo paso dado hacia su realización crea un nivel más alto.

Acabo de definir el sentido estético como la facultad que permite al hombre modificar la calidad de su medio circundante. Calidad es, por supuesto, la palabra fundamental de esta definición. Hay otras facultades –técnicas o prácticas, podríamos decir– que permiten al hombre modificar en cantidad su medio circundante, que le permiten producir más trigo, utilizar más fuerza motriz, conservar las fuentes energéticas. Pero estas facultades no vienen ahora al caso, aunque desempeñan, bien lo sabemos, un papel muy importante en el desarrollo de la





civilización. Admito de buena gana que en algunos casos es difícil separar ambos elementos. Así, la belleza de una catedral gótica depende en forma muy directa de la solución de diversos problemas técnicos relativos a la construcción; la calidad de la música –ejemplo más patente– ha estado subordinada, dentro de ciertos límites, a la perfección técnica de los instrumentos con que se la ejecutara.

Si hacemos esta distinción entre el arte y su instrumento, nos veremos forzados a admitir que todo progreso experimentado por aquél se debe, no tanto al cambio de los instintos que lo rigen, como al perfeccionamiento del medio de ejecución. La diferencia entre el antílope grabado por un salvaje y el dibujado por Pisanello es la misma que va del trozo de pedernal que labra la roca al punzón que corre sobre la superficie de pergamino. Las civilizaciones donde respectivamente se enmarcan estas dos manifestaciones no admiten comparación, mas el sentido estético es el mismo. De igual manera, ¿quién osaría afirmar que la poesía de Tennyson, o inclusive la de Shakespeare, revela un adelanto cualitativo con respecto a la de Homero? Sea cual fuere la forma o expresión de arte que examinemos, la conclusión será esta: el impulso o la facultad subyacente es relativamente constante; las variaciones se deben a los azares del tiempo o de las circunstancias, que dan rienda suelta a ese impulso o facultad. Corresponde educar la facultad con que hemos sido agraciados; alentarla, facilitarle elementos adecuados y material propicio. A diferencia de la habilidad técnica, el arte no surge de una situación dada; no es una inyección. Por desgracia, el proceso de la civilización puede sostenerse sin el arte. Esta expresión, “sostenerse”, denota un algo de provisional; y, enfocando las cosas desde un punto de vista más amplio, es verdad asimismo que una civilización desprovista de arte perecería. Perecería materialmente y se desvanecería en la memoria de los hombres.



El arte es gracia, el arte es forma, el arte es, de todas las maneras mediante las cuales cabe realizar una acción o construir un objeto, la más memorable. Esa determinada manera de realizar una acción o de construir un objeto es memorable porque aviva los sentidos, porque pone a las invenciones humanas a distancia mensurable del mero crecimiento orgánico, porque, durante un momento, la voluntad del hombre parece identificarse con las fuerzas universales de la vida.

El arte libra a nuestros actos de la monotonía y redime del hastío a la inteligencia. Para vivir, estamos obligados a actuar y a trabajar, pero la incesante repetición de labores rutinarias embotaría los sentidos y anularía la inteligencia si no existiese la posibilidad de ejecutar los actos y construir los objetos con un creciente sentido de la calidad.

Ese sentido de la calidad es el sentido estético, sentido vital, sin el cual moriríamos.





El gran debate

La conferencia de sir Charles Snow[*] constituye un aporte significativo al gran debate de nuestro tiempo, a la controversia entre dos filosofías de la vida que Snow ve como una “polarización” del arte y la ciencia: “En un polo, los intelectuales, los literatos; en el otro, los hombres de ciencia y –por ser los más representativas– aquellos que se dedican a las ciencias físicas”.

Polaridad significa oposición de dos puntos de vista, y nada más que de dos. Esa polaridad existe, no cabe duda, pero alinear a los hombres de letras en un extremo y a los de ciencia en el otro es desvirtuar la situación. La conferencia de Snow se titula “Las dos culturas y la revolución científica”; pero en realidad hay tres culturas, y la revolución de que se trata no es científica, sino tecnológica. Snow confunde el planteo al no distinguir con claridad la revolución científica de la industrial, pues hay entre ellas una diferencia de hecho a la par que histórica. Snow en ningún momento establece dicha diferencia; de ahí que le sea imposible justipreciar el punto de vista de los “literatos” (expresión, en sí, llena de prejuicio, puesto que entre los censores de la civilización tecnológica figuran –además de poetas– filósofos, políticos y hasta hombres de ciencia como Einstein y Niels Bohr). No creo que el intelectual sea enemigo de la ciencia ni que esté incurso en delito de ignorancia respecto de los elementos de la misma. Pero ve con recelo a la tecnología, fenómeno que es lícito definir como de explotación del saber científico con miras

---

[*] *The Two Cultures and the Scientific Revolution,* Cambridge University Press, 1960.

al crecimiento de los bienes materiales. Los intelectuales fustigan a la Revolución Tecnológica por considerar que los procesos inherentes a ella –procesos de índole funcional y mecánica– terminarán por destruir ciertos procesos mentales de los que depende cuánto hay de valioso en la vida humana.

Es, en el fondo, una cuestión de valores. Suele definirse a la ciencia como la búsqueda desinteresada del conocimiento, es decir, la acumulación de hechos objetivos. Pero los hechos, de por sí, tienen un valor únicamente en la medida en que sirven a los fines del hombre. El hombre de ciencia "puro" quiere excluir el juicio de valor y quizá a causa de ello se encuentra hoy comprometido en la Revolución Tecnológica. Los técnicos tienen, sí, un sistema de valores, perfectamente expresado en el adagio "saber es poder". A menudo la finalidad parecería ser el poder mismo, pero un ideólogo como Snow diría que el objetivo es el aumento de la productividad, vale decir, el acrecentamiento de los bienes materiales y la elevación del nivel de vida. El intelectual, por su lado, podría replicar que el aumento de las comodidades materiales resulta ilusorio si sólo se obtiene por medio de procesos funcionales o mecánicos que significan la muerte de factores vitales como la discriminación sensorial y la imaginación formativa. El intelectual acusa al hombre de ciencia de apoyar en forma irrestricta a la tecnología, y acusa a la tecnología de destruir (quizá por atrofia, antes que por uso indebido) las fuentes vitales de nuestro humanitarismo.



En el gran debate, los científicos tienen de su lado eso que denominan "la totalidad de los hechos". Tales hechos van desde la muerte por hambre de millones de asiáticos y africanos –a quienes sólo es posible dar un nivel de vida civilizado incrementando en forma acelerada la industria y la tecnología– hasta el peligro del comunismo, que según nuestros políticos podrá evitarse a condición, únicamente,

de poseer armas atómicas superiores, cuya producción sólo está al alcance de los científicos. La misma existencia de Inglaterra como nación –previene Snow– depende de que se encauce la tradición cultural del país en la dirección de la ciencia, apartándola del intelectualismo vano y sin objeto.

A duras penas oculta Snow el desdén que le merecen T. S. Eliot, Yeats, Pound y Wyndham Lewis, y, si bien escuda sus opiniones en los juicios formulados por un "destacado hombre de ciencia" –cuyo nombre no da–, o por "la mayoría de mis amigos, pertenecientes a los medios científicos", o por "gente que tiene los pies en la tierra", comparte –es evidente– el pobre concepto en que esas personas tienen al intelectual. Como Plumb, Bullock y "algunos sociólogos norteamericanos de mi amistad –dice Snow–, no tolero que se me encierre en el mismo cajón cultural donde hay gente en cuya compañía ni muerto me dejaría ver". Tampoco admite que se lo considere "copartícipe en la creación de un clima social que no da cabida a la esperanza".



> Entre los rectores de la sensibilidad estética contemporánea, nueve de cada diez, sobre ser políticamente estúpidos, son políticamente malvados. ¿Acaso la influencia de cuanto ellos representan no contribuyó a dar vida a Auschwitz?

Snow así lo cree.

> Es inútil negar los hechos. Respondamos con sinceridad a la pregunta y digamos que hay, entre ciertas formas artísticas de principios de siglo y las expresiones más imbéciles del sentimiento antisocial, una relación cuya existencia tardaron en ver los hombres de letras. Por esa razón, entre otras, algunos de nosotros dimos la espalda al arte y tratamos de abrirnos un nuevo rumbo.

A fuer de sincero debería reconocer Snow que dio la espalda a la poesía de Yeats, Pound y Eliot porque carecía

de talento y de buen gusto para comprenderla. En cuanto a ese “nuevo rumbo”, reconozca también que era más fácil y gozaba de más prestigio ante la opinión. Pero dejemos a un lado los aspectos personales del asunto y vayamos a lo importante: la acusación en general.

No es mi propósito defender en bloque las ideas políticas de Yeats, Eliot, Pound o Lewis, con las cuales he discrepado más de una vez, sobre todo en lo relativo a los métodos. Sin embargo, estimo fuera de razón que se los tilde de idiotas y antisociales por atacar la economía monetaria (estructura medieval a la que bien podrían prestar atención Snow y sus colegas, cosa que, con excepción de Soddy y los marxistas, no ha hecho ningún científico de nota). Al contrario, podemos sostener, apoyados en la razón y en la prueba científica, que la usura es causa principalísima de las tribulaciones del mundo moderno, y en cuanto a maldad difícilmente encontrarán rivales esos monopolios financieros y tecnológicos que lucran con la guerra y con los preparativos bélicos.



Hay una ciencia llamada economía o economía política, baldón de la civilización tecnológica. No ha sido capaz de elaborar una ciencia coherente de la producción, la distribución y el consumo de los bienes creados por la producción maquinista. No ha sido capaz de darnos un medio internacional de cambio, libre de las fluctuaciones y las calamidades del patrón oro. Se ha escindido en un cúmulo de sectas enemigas, de dogmas irreconciliables, cuyas disputas sólo tienen punto de comparación en las rencillas escolásticas de la Edad Media. Los intelectuales respetarían más a la ciencia si se mostrara capaz de echar luz y poner orden en asunto de tamaña importancia. Pero no puede hacerlo, tal vez porque una civilización tecnológica no concibe otro ideal rector que el muy materialista del aumento del nivel de vida. El nivel, a diferencia de los valores, es científico, dado que se puede medir.

Los hombres de ciencia no oponen reparos a esa pauta materialista, muy difícil de censurar, por lo demás, cuando uno mismo goza de todas las comodidades materiales. La mayoría de nuestros hermanos padecen hambre y mueren jóvenes, como señala Snow; pero corremos el riesgo de caer en “una trampa moral”: “Viendo la soledad del hombre, nos sentimos tentados de entregarnos a la contemplación de esa tragedia nuestra, única, incomparable. Y dejamos ir al prójimo con el estómago vacío”. En cuanto grupo –sostiene Snow–, los científicos están menos expuestos que otros a las asechanzas de esa trampa: creen que se debe y se puede hacer algo. Son, incluso, optimistas, “gente buena, o enérgica, decidida a luchar hombro con hombro con sus hermanos”. Sí, sí, ya lo sabemos; por eso es que tantos se hacen comunistas e inclusive continúan siéndolo.

Pero (y esta es la réplica del intelectual) jamás se detienen a considerar las consecuencias secundarias de los métodos científicos que adoptan. El propio Snow aguarda muy satisfecho (no: muy esperanzado) la industrialización de todas las regiones que van a la zaga en la carrera tecnológica: India, China, África. Sólo la industrialización, llevada a cabo en forma inflexible, urgente y masiva, podrá convertir la choza de barro en departamento con aire acondicionado, la escudilla de arroz en sabrosa chuleta, el taparrabo en decoroso traje de Terylene, el torno de hilar en máquina automática. Que el beneficiario de estos adelantos trueque la paz y la pobreza, el sopor y el estiércol de su villorrio de hoy por el ruido y las emanaciones letales de los motores de combustión interna, por la ansiedad nerviosa y las úlceras estomacales de la ciudad industrial, ha de ser –a juicio de Snow– el módico precio que el advenimiento del progreso material lo impone. Ha perdido su fe primitiva y no encuentra explicación –religiosa o mítica– a la enfebrecida existencia que lleva; es víctima de temores inconscientes y de trastornos psíquicos; pero, en compensación, ha ganado





más años de vida... vida que es, en realidad, una neurosis social más extendida y devastadora que las pestes de antaño.

Por todo lo dicho, me hago acreedor al calificativo de “intelectual luddista”[*], que usa Snow. Y en efecto: como Ruskin, Morris, Thoreau, Emerson, Lawrence y otros “sentimentales” que sólo inspiran desprecio a Snow, yo creo que la revolución tecnológica es una catástrofe capaz de desembocar en el exterminio de la especie. Y tengo buenas razones –razones científicas, diría– para pensar así.

La existencia –la fuente de la voluntad de vivir– no se halla condicionada al goce del confort; es más: ni siquiera depende de “la salud, el pan y la instrucción”. Depende del libre ejercicio de varias facultades innatas (la de percepción, por ejemplo). Ha dicho Russell Brain, científico de real valía, que “gracias a las imágenes o a los símbolos, o merced a la conjugación de unas y otros, llegamos a tener, sobre la naturaleza de las cosas, un conocimiento que trasciende nuestras experiencias inmediatas y la estructura del mundo físico revelada por la ciencia. Esto significa que la ciencia misma –al igual que el arte– depende de la conservación –en todo su brío, en toda su agudeza– de una facultad (la imaginación creadora) condenada a morir por atrofia en el seno de la civilización mecanizada.



Al señalar este hecho científico no me anima el deseo de lanzar piedras al tejado de la ciencia. Por el contrario, quiero hacer ver que el proceso de la industrialización y de la invención tecnológica encierra tendencias peligrosísimas para la percepción sensorial y la experiencia imaginativa, facultades sobre las que en último término descansa el conocimiento científico de la naturaleza de las cosas.

*El luddismo fue la táctica utilizada por los obreros ingleses en los comienzos de la Revolución Industrial, como reacción frente al desempleo provocado por la introducción de las máquinas de vapor. Consistía en la destrucción de éstas y tomó su nombre del de Ned Ludd, obrero que, según parece, fue el primero en utilizarla. (N del E.)



En una palabra: la tecnología (y el automatismo que ella comporta) tiende a destruir la sensibilidad humana, sobre la cual se asienta cuanto de humano hay en nosotros.

Ausente la sensibilidad, nos convertirnos en robots, es decir, en bestias funcionales incapaces de respuesta moral y estética.

En parte alguna de su exposición refuta Snow el cargo principal de los “intelectuales luddistas”. Sostenemos que la revolución tecnológica está desprovista de fundamento moral y estético; que ni en su estructura ni en sus procedimientos hay nada capaz de impedir que se utilicen con fines contrarios a la vida y al hombre los hallazgos de la tecnología. Podrá aducir Snow que el arte y la moral no incumben a la ciencia; si lo hace, nos dará la única prueba que necesitábamos para demostrar la inhumanidad de la ciencia. Reprochamos, pues, a la revolución científica el no ser bastante científica. La acusamos de pasar por alto –con fatales consecuencias para el bienestar de la humanidad– la psiquis del hombre, los reflejos nerviosos merced a los cuales éste se sitúa por encima de la animalidad.

La conclusión, aunque suene paradójica, es inevitable: el moderno ideólogo de la ciencia (pues Snow no pretende ser un científico) es superficial. Digo esto no sólo porque es capaz de lanzar “verdades directas” como: “la industrialización es la única esperanza de los pobres”, sin percatarse de su falsedad, lo digo, más bien porque es capaz de aceptar una revolución –la “revolución científica”– en virtud de los beneficios materiales que ella reporta, sin detenerse a pensar cuanto costará en valores humanos.

Podrá replicar Snow que emplea la palabra “esperanza” en sentido crudo y prosaico, y agrega: “No veo para qué sirve la sensibilidad moral si el exceso de refinamiento impide usarla”. ¿Padece exceso de refinamiento una sensibilidad moral si ve el engaño de quienes exportan maquinas de



coser y sífilis (o tractores y cáncer del pulmón), para estar más al día y llaman a eso civilización?

Intelectuales como Albert Schweitzer y Danilo Dolci no exigen la industrialización de las misérrimas comarcas donde viven y trabajan; piden tierra y herramientas para cultivarlas.

Claro está que necesitaremos de la ciencia para conservar los valores humanos; las masas hambrientas se multiplican y, a fin de alimentarlas, es preciso recurrir a la agricultura científica. Además, sólo la ciencia puede impedir que sigan multiplicándose. Producción de alimentos y control de la natalidad... ¡Ah, si la ciencia quisiera aplicarse a resolver estos dos problemas olvidando la energía atómica, y los viajes lunares! Snow podrá argumentar que no hay diferencia; en la época científica, el camino de la abundancia gira alrededor de la luna. Pero eso equivale a hacer que los fines justifiquen los medios, torpeza moral inseparable –parecería– de la mentalidad científica. No hablaré del sentido trágico de la vida–fuente, en otros tiempos, de la dignidad moral–, ¿pues no hemos convenido todos en que la tragedia desaparecerá del Reino del Bienestar Social?

Pero el sentido de la grandeza... Bueno quizá este ideal sea lo bastante optimista y, en virtud de ello, aceptable para los hombres de ciencia ¿Mas no comprenden, como Burckhardt, que hasta ese ideal “se funda sobre la capacidad de hacer a un lado el beneficio propio en nombre de la moral; que se apoya en la voluntaria negación de uno mismo, no por razones de prudencia sino por bondad del corazón”?



Las artes y la paz

Enorme es la tarea que debe realizar el arte. Con su influencia, ayudado por la ciencia y guiado por la religión, ha de lograrse la convivencia pacífica de los hombres por la acción libre y gozosa de todos y no, como sucede hoy, por la acción de medios externos: tribunales, policías, instituciones de caridad, inspección de fábricas etc. El arte debe suprimir la violencia, y solo a él le es dado hacerlo.

León Tolstoi

Con estas palabras, de tan honda convicción, finaliza ¿*Que es el arte*?, la gran obra polémica de Tolstoi. Creía Tolstoi que entre el arte y la estructura do la sociedad hay una relación muy íntima, y llegó a tal convicción al comprender que el arte es un proceso biológico (“un órgano de la vida humana”), cuya función consiste en “trasmitir las percepciones racionales al sentimiento”. Las percepciones racionales –conjugación, para él, de las facultades de la ciencia y la religión– podían liberar al hombre de la mentira (política, religiosa o jurídica.) y hacer de la fraternidad humana el único ideal razonable, ideal que el arte habría de presentar en forma persuasiva y elocuente. Todas las artes son artes de persuasión: al crear imágenes, símbolos y fábulas difunden en la sociedad, el pensamiento más alto, el sentir más hondo “de los mejores hombres de la colectividad”. Empleando un símil, candoroso en extremo, Tolstoi dice, al final del ensayo, que el arte religioso del futuro “tenderá en el alma de los hombres las vías por donde han de pasar, con naturalidad, las acciones de aquellos a quienes el arte educa”.

El método que recomienda Tolstoi tiene sospechoso parecido con las prácticas del avisador de hoy; el



arte vendría a ser el persuasor oculto. Podría éste decir: "¿Quiere usted paz? Pues denos el dinero y en un abrir y cerrar de ojos el mundo entero la reclamará". Y, en efecto, la hermandad universal es el ideal sostenido por algunas organizaciones de carácter ético y religioso que no vacilan en recurrir a las triquiñuelas de la publicidad.

El instinto nos dice que Tolstoi andaba desencaminado, no en lo que respecta a los ideales, a la visión de las cosas, sino en lo relativo a las teorías y a las definiciones. La que hace del arte corresponde al "realismo". Pero el arte puede comenzar también por el sentimiento y buscar luego imágenes conceptuales para darle expresión, en cuyo caso nos hallamos frente al "expresionismo".

Reconoce Tolstoi que la ciencia se ha desviado de su finalidad real ("demostrar la irracionalidad, la inutilidad y la inmoralidad de las guerras; la inhumanidad y la perniciosidad de la prostitución; la estupidez, la perniciosidad y la inmoralidad que representa el ingerir drogas o el comer carne; la irracionalidad, la perniciosidad y la caducidad del patriotismo"). Pero no explica en qué hemos de trasmutar la ciencia para que "deje de producir artículos de lujo y armas destructoras", aplicándose a su finalidad verdadera. La argumentación de Tolstoi se encierra en un círculo vicioso, pues el arte sólo podría poner fin a la violencia si se conjugara con una ciencia animada por razones éticas o religiosas. Todo depende de que prevalezca una "común percepción religiosa", de la cual –justamente– carece el mundo moderno.

Y, sin embargo, la raíz del problema se encuentra en Tolstoi, mas no exactamente en sus ensayos polémicos sino en sus obras de imaginación. Tolstoi comprendió que entre arte y violencia hay una conexión misteriosa y sutil que se oponen dialécticamente, y que sólo el arte es capaz de extirpar la violencia del corazón de los hombres.



¿Cómo obra el arte en el corazón y la mente de los hombres? Platón dio la primera respuesta a tal interrogante. Todas las artes –dice– son armoniosas; surten su efecto por medio del ritmo, de ondas físicas que golpean los sentidos –llenos de confusión– y producen una sensación de bienestar. Platón se adelantó a Pavlov en la teoría de los reflejos condicionados. Entre las artes, dio prioridad a las que se practican colectivamente –el canto y la danza corales– y dice en *Las Leyes* que el hombre educado es el que sabe bailar y cantar. La educación consiste en "aprender a experimentar placer y dolor frente a las cosas capaces de provocarlo" (definición apoyada sin reservas por Aristóteles). Afirma igualmente, con la mayor serenidad, que "la enseñanza moral y estética se puede impartir cabalmente educando al niño en las artes corales., el arte de la canción acompañada por las cuerdas de la lira y los movimientos del *ballet d'action* (según glosa de A. E. Taylor en la Introducción a *Las Leyes*[*]*)* Todas las artes son formas de ejercicio físico, pero el ejercicio se apoya en los cánones del gusto musical, en la armonía correcta. Si se propone inculcar el amor a la paz, hay una armonía capaz de lograrlo; si se quiere, en cambio, animar el espíritu guerrero, pues se debe cambiar la música".



La teoría es razonable y coherente, pero, por desgracia, nadie la ha puesto a prueba en escala nacional. Oponer reparos a esa teoría diciendo que, de resultar verdadera, todos los pueblos educados musicalmente serían de ánimo pacifico, cuando en verdad se hallan tan sometidos como cualquier otro a las pasiones irracionales, será generalización acertada o no, pero en modo alguno destruye la tesis del filósofo, tesis que exige unidad y uniformidad en la aplicación del principio. Platón recalcó

[*] *The Laws of Plato,* por A. E. Taylor, Londres, 1934.



siempre los profundos efectos del medio; en nosotros influye lo visto, lo oído y la forma que adoptan nuestros movimientos. Ejecutada en medio de la fealdad, la danza es capaz de atenuar los malos efectos de esas desproporciones visuales, mas no impide la existencia de las mismas. De ahí que la educación deba ser total. Cree Platón que el buen ejemplo debe darlo una elite bien preparada (fin al que también aspiraba Tolstoi), pero cree asimismo –y es punto capital de su teoría– que las ideas no cambian a los hombres; solamente las fuerzas físicas son capaces de ello. La mente es sustancia maleable, susceptible de dejarse influir –para bien o para mal– por todo cuanto le llega a través de los sentidos.

Hay que saturarla de visiones y sonidos armoniosos, venidos de todas partes, "como la brisa que, soplando de regiones felices, trae consigo la salud", para que "la influencia de las obras nobles impregne los ojos y los oídos de los hombres desde la niñez e imperceptiblemente los lleve a compenetrarse de la belleza de la razón, cuya marca llevan". En *La República* –de donde hemos tomado estos fragmentos– Platón establece asimismo sus aspiraciones refiriéndose al conjunto de la sociedad. No se busca "hacer dichosa a una determinada clase, sino lograr el bienestar de la sociedad toda. Por la persuasión o por la fuerza, se unirá a los ciudadanos y se les hará compartir lo que cada clase aporte al bien común; y al formar hombres de ese temple no se persigue el propósito de que cada uno obre a su antojo, sino el de que todos ayuden a hacer de la comunidad un todo".



Media enorme distancia entre la república ideal de Platón y las realidades del mundo contemporáneo, desgarrado por las pasiones políticas y amenazado de exterminio por la guerra atómica. ¿Qué finalidad llena el arte de un mundo como este? La misma que le cupo en el mundo de Platón, también destrozado por las guerras; y para los males de hoy, ningún, remedio mejor que esa educación por el arte que recomendaba el filósofo griego.

La mente del hombre está abierta al cambio. Ese cambio, pues, ha de constituir la finalidad –absorbente, "única– a la que deben tender nuestros esfuerzos si queremos evitar la destrucción mutua. Sólo tenemos derecho a preguntar en qué forma es posible cambiar la mente de los hombres. Pero cambiarla, no por un instante ni para conseguir una venta inmediata; y la respuesta que se nos da es que la mente debe y puede cambiar por la persuasión moral. A mi juicio, eso es un engaño.

¿Qué es la moral? No es un estado de la mente sino una modalidad de la acción. Nuestra moral se define por lo que hacemos, no por lo que creemos. La raíz del vocablo se encuentra en la palabra latina *mos* (pl. *mores*) que significaba: porte del cuerpo, forma de comportarse, conducta tradicional. Las *mores* se trasmitían por las costumbres, por el ejemplo de padres y maestros, y el hombre tenía conciencia de la responsabilidad que le correspondía por sus actos. No podemos seguir aquí la evolución merced a la cual esos *hábitos de perfección* se codificaron y generalizaron, convirtiéndose en abstracciones, en leyes de conducta cuyo cumplimiento consciente se exigía al ciudadano, surgiendo así una relación por completo irreal. La consecuencia de ello fue el debilitamiento de los lazos de la conducta tradicional Si el hombre deja de ser responsable ante sí mismo para serlo ante una abstracción, le sobrarán oportunidades de obrar en forma evasiva, de mostrarse débil, de errar. Si actúa, ya no instintiva y automáticamente, sino por cálculo y con circunspección, tiende a conducirse de manera ambigua e intolerante.



El sentido genuino de la moral, perdido a manos de los filósofos y los teólogos, va recuperándose lentamente gracias a los escritores, sobre todo a los de Francia, país donde



siempre se ha dado más importancia a la conducta moral que a los códigos morales (basta recordar a Montaigne, La Rochefoucauld, Vauvenargues). Este realismo aparece nuevamente en las obras de Saint-Exupery y Camus, e inclusive en las de Malraux, para quien el arte es, ante todo, acción transformadora. Tal vez sea Saint-Exupery quien ha expresado en forma más clara y accesible la filosofía del realismo moral, y quizá a ello se deba su enorme influjo sobre la generación francesa de posguerra (así como la poca impresión que ha hecho en el desgastado tejido moral de la generación norteamericana e inglesa de posguerra). "Ser humano es ser responsable, responsable del destino de la humanidad en la medida del trabajo que uno hace." Saint Exupery, en *Terres des hommes*, se refiere al trabajo práctico, a la responsabilidad del grupo, a la fraternidad en la acción; no a la responsabilidad ante un absoluto moral, sino a la responsabilidad frente al prójimo, lo que Tolstoi llama la *hermandad de los hombres*. La rectitud de los actos no se rige conforme a sistemas; sólo existe la rectitud instintiva, el acto que, por libre y desinteresado, es bueno.



"La obra de Saint-Exupery no es un argumento, es un ejemplo", dice Everett Knight[*]. Así volvemos a Platón, o por lo menos a la idea de que el arte puede obrar un efecto moral, a la concepción del arte como acción y no como prédica. El gran hallazgo de Saint-Exupery –señaló Gide– consiste en haber visto que la felicidad no reside en la libertad sino en la aceptación de un deber. Sustituyamos necesidad o deber por destino y veremos que la observación de Gide es uno de los lugares comunes de la filosofía griega. Saint-Exupery dice algo más original

[*]Everett W. Knight, *Literature considered as a Philosophy*, Routledge and Kegan Paul, 1957.

que eso, algo de más valor e importancia para la disyuntiva contemporánea. Dice que lo que importa es el efecto de la acción, del esfuerzo creador y constructivo. "Oblígalos a unirse para construir una torre –dice el príncipe del desierto a su hijo, en *Ciudadela*– y serán como hermanos. Pero si quieres que se odien, arrójales un pedazo de pan. Una civilización se construye con lo que se exige a los hombres, no con lo que se les da... El hombre es, por sobre todas las cosas, creador. Y la hermandad sólo es de quienes trabajan de consuno."

Para el logro de la paz es mucho mejor la fórmula aquí expuesta que las oscuras disquisiciones de Tolstoi sobre la percepción y el sentimiento, pues Saint-Exupery concibe el arte como acción que transforma al hombre, y ni la ciencia ni la "percepción religiosa racional" resultan indispensables para obtener ese benéfico efecto. Una de las fábulas que se cuentan en *Ciudadela* se refiere a dos jardineros que vivieron y trabajaron juntos muchos años y que hubieron de separarse luego, con gran aflicción de ambos. Al cabo de largo tiempo, uno de ellos recibió carta de su amigo. Lleno de alegría, creyendo que la misiva le traería noticias detalladas sobre las aventuras de su compañero, la llevó al príncipe y le rogó que se la leyera, "como quien pide a un amigo que le lea un poema". El príncipe abrió la carta y leyó: "Esta mañana podé mis rosales". Eso era todo. El jardinero sufrió un gran cambio; perdió la paz del espíritu. Pero transcurrieron tres años antes de que pudiera dar respuesta al amigo. Desde ese día dio en pasarse horas y horas metido en su aposento, garrapateando frases, emborronándolas, volviéndolas a escribir, mientras se mordía la lengua como un escolar absorbe sus lecciones. Sabía que tenía algo importante que decir y que de algún modo debía trasmitírselo al amigo lejano. Pero debía levantar un puente sobre el vacío para hacer llegar su amor, a través del espacio y del tiempo, a quien era parte de su ser. Así llegó





el día en que, ruborizado, me trajo la respuesta, esperando ver en mi semblante el reflejo del gozo que iluminaría el rostro del destinatario, y para probar en mi la fuerza de su mensaje. Cuando lo leí, vi estas palabras, escritas con mano torpe aunque esmerada –palabras cálidas como una plegaria salida del corazón, bien que sencillas y humildes–: “Esta mañana yo también podé mis rosales...”

La parábola es simple pero expresa la verdad. Quizá nos recuerde a Cándido, con la diferencia de que Voltaire era más cínico y resignado. “*Il faut cultiver nos jardins*” es un imperativo moral. Saint-Exupery quiere decir que al cultivar rosas se hace un esfuerzo constructivo, una obra como la de erigir una torre: un arte, en suma; y que mientras los hombres se encuentren unidos en la ejecución de actividades creadoras, vivirán en paz. El príncipe del cuento calló “meditando en esa cosa fundamental que yo empezaba a advertir con más claridad; pues era a Ti, Señor, a quien honraban, fusionando sus vidas dentro de Ti, por encima y mas allá de sus rosales, aunque no lo sabían”.



Señalemos ahora un punto que no por haber quedado para el final reviste menos importancia. Nuestras actividades creadoras deben ser instintivas, habituales. El artista de hoy se encuentra aislado, separado de su prójimo y de la Naturaleza. El esfuerzo que realiza es consciente; es una afirmación del yo y, a menudo, agria protesta contra su impotencia. Tiene en sus manos el poder de curar, pero nadie le pide ayuda. No puede actuar solo, ni siquiera para conquistar su propia salvación. Su verdadera obra es comunitaria. Otros artistas deben estar junto a él, trabajando en el mismo proyecto. Más aun: todos los hombres deben estar junto a él, puesto que todos deben ser artistas en lo suyo, todos han de participar en la labor común, el trabajo todo ha de hacerse como obra de arte.

Acaso esta doctrina peque de blanda frente al despotismo y la brutalidad de nuestro tiempo. Pero es que hablamos de

la contribución que las artes pueden hacer a la causa de la paz y, por la naturaleza misma de las cosas, esa contribución no puede ser inmediata. Sin embargo, se puede empezar a hacer algo, sobre todo entre aquellos cuyo ánimo no se ha endurecido por obra de las asperezas extremas de la lucha.

Nadie sabe hasta dónde llega la gracia que nos es concedida; pero, mientras quede un grano de esperanza, es posible la acción. La acción tendida a la unidad, a la comprensión mutua, a la reforma de la educación, al surgimiento de ese lento proceso que nos enseñará a trabajar en forma conjunta y creadora, mal que les pese al orgullo y al afán personalista.

